

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Facultat de Geografia i Història
Departament d'Historia Contemporània

Miedo y deseo

Historia cultural de *Drácula* (1897)

Tesis doctoral presentada por:

Alejandro Lillo Barceló

Dirigida por:

Dr. D. Justo Serna Alonso

ÍNDICE GENERAL

PRIMERA PARTE

«DRÁCULA»,

O POR QUÉ LOS HISTORIADORES DEBERÍAMOS LEER A MIJAÍL BAJTÍN

I. «Drácula» y la historia cultural.....9

Principales objetivos de la investigación, 9 — Forasteros en un mundo ajeno, 12 — La elección y la recepción de *Drácula*, 17

II. La literatura de ficción como fuente histórica.....27

La naturaleza literaria de la ficción, 27 — Cultura, 35 — La palabra en la novela, 40 — La cuestión del autor y los discursos en *Drácula*, 51

III. «Drácula» en la Academia.....57

Las versiones de *Drácula* y la atención de la crítica, 57 — Ediciones de *Drácula* anotadas, 61 — Años 70: el interés del psicoanálisis, 66 — Años 80 y años 90: la explosión del fenómeno, 70 — Tendencias actuales, 80

IV. El vampiro visto desde lejos.....87

El despegue de *Drácula* y su modernidad, 87 — El peso de *Drácula* en la literatura occidental, 90 — *Drácula* y las ficciones vampíricas previas y posteriores, 96 — Consideraciones finales, 100

SEGUNDA PARTE

EL EXTRAÑO VIAJE DE UN PASANTE DE ABOGADO

V. Viajeros del Ochocientos.....109

El viaje inmóvil, 109 — La llegada, 111 — Los últimos de Inglaterra, 114 — Potentados, aventureros, artistas, 121 — El viaje y la ficción, 132

VI. El mundo según Jonathan Harker.....	139
Oriente y Occidente, 139 — Trenes, horarios y carreteras, 146 — Barbarie y superstición, 154 — Un paisaje salvaje y primitivo, 158 — ¿Harker el aventurero?, 163 — Escritura y verdad, 168	
VII. En el castillo de Drácula, o lo que Jonathan no ve.....	179
Un inmenso castillo en ruinas, 179 — El «Conde» visto por su huésped, 185 — El lenguaje de Drácula, 195 — La confesión y el fracaso, 201	
VIII. El viaje interior.....	211
¿Conocer al Otro?, 211 — Extrañamiento, 217	

TERCERA PARTE
EL DIARIO DE MINA

IX. Ideales domésticos.....	223
Wilhelmina Murray, 223 — Paréntesis, 224 — El ángel del hogar, 230	
X. Una joven que escribe.....	241
Una extraña resistencia, 241 — El espacio de la escritura, 249 — Periodismo e intimidad, 259 — Renuncia y transcripción, 270	
XI. La mirada de Mina.....	279
Luz interior, 279 — Paisajes similares, miradas divergentes, 283 — Distancia, conocimiento y poder, 288	
XII. Amistad y matrimonio.....	305
Ambigüedad, 305 — Entre mujeres, 307 — La masculinidad truncada, 318 — ¿Esposos y amigos?, 326	
XIII. La princesa en el castillo.....	333
Sentimientos maternos, 333 — Frustración, 338 — Feminismos, 344 — La «Nueva Mujer», 352 — El silencio, 358	
XIV. Las mujeres que hay en Mina.....	363
Comprensión, 363 — Resistencia, 367 — Eco, 370	

CUARTA PARTE
EL TESTIMONIO DE JOHN SEWARD

XV. La masculinidad y el desprecio.....	377
El fonógrafo, 377 – La doble cara del médico, 380 – Drácula y el doctor Seward: ¿Vidas paralelas?, 387 – La hombría de los caballeros, 401	
XVI. Sometiendo a las mujeres.....	411
Ignorantes, débiles e incompetentes, 411 – El cuerpo de Lucy, 421 – El deseo sexual como perdición, 428	
XVII. En el límite de la cordura.....	435
El señor Renfield, 435 – La condición del loco, 437 – El poder de la palabra, 445 – Dos visitas inesperadas, 451 – Crueldad, 459	
XVIII. Espejos.....	463
El reflejo, 463– En la piel del Otro, 470	

CONCLUSIÓN

XIX. Las voces de <i>Drácula</i>	479
El archivo extraviado, 479 – La cambiante imagen de Drácula, 485 – Las voces de <i>Drácula</i> , 492	
Agradecimientos y referencias bibliográficas.....	497

PRIMERA PARTE
«DRÁCULA»,
O POR QUÉ LOS HISTORIADORES DEBERÍAMOS
LEER A MIJAÍL BAJTÍN

«DRÁCULA» Y LA HISTORIA CULTURAL¹

PRINCIPALES OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

Miedo y deseo. Historia cultural de «Drácula» (1897) es una tesis de historia cultural que tiene por objeto de estudio la novela de Bram Stoker. El propósito principal de la investigación es averiguar si, sometida a un enfoque crítico adecuado, *Drácula* está en condiciones de proporcionar algún tipo de conocimiento sobre el pasado que enriquezca lo ya sabido a través de otras fuentes. Los principales objetivos que persigue este trabajo tienen que ver con la formación histórica de distintas identidades sociales. Se intentará profundizar, por tanto, de qué modo diversos discursos pugnan por modelar a los sujetos históricos en un período muy concreto: las últimas décadas del siglo XIX.

Atendiendo al contenido de la novela y a las voces que en ella se escuchan, de lo que se trata es de conocer mejor la sociedad que la produjo y en la que se despliega; qué ideas de la organización social y del mundo, de la situación de las mujeres, de las obligaciones de los hombres, coexistían pugnando por hacerse oír, por hacerse visibles e imponerse sobre las restantes.

Para conseguir estos objetivos, tal y como advertiera Roger Chartier, hay que combinar el análisis de contenido del libro con el estudio de las “condiciones técnicas o sociales de su publicación, circulación y apropiación”, así como de sus lecturas e interpretaciones². Se hace indispensable, pues,

¹ El título de esta primera parte de la tesis, “*Drácula*, o por qué los historiadores deberíamos leer a Mijaíl Bajtín”, es una forma de reconocer mi deuda con un texto fundamental en la concepción y el enfoque del presente trabajo; también en mi forma de entender la historia. Me refiero al opúsculo de Isabel BURDIEL y Justo SERNA titulado *Literatura e historia cultural o por qué los historiadores deberíamos leer novelas* (Valencia, Episteme, 1996).

² CHARTIER, Roger, “¿Qué es un libro?”, en Roger CHARTIER (ed.), *¿Qué es un texto?*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006, p. 11.

investigar la trayectoria seguida por la obra en cuanto objeto destinado al consumo: las circunstancias de su aparición, de su difusión y de su recepción; la calidad y el contenido de sus primeras adaptaciones teatrales y de sus versiones populares; su fortuna, en definitiva, como producto cultural que surge en un tiempo y en una sociedad determinadas pero que provoca efectos hasta hoy mismo. De tales aspectos, así como de las bases teóricas y metodológicas en las que se apoya la tesis, voy a ocuparme en esta primera parte del trabajo. El resto de la investigación, dividida en otras tres partes y una conclusión, comprenderá un análisis detallado del contenido de la obra propiamente dicha. El objetivo no es agotar la novela ni abordar todos los temas que surgen a lo largo del texto, sino estudiar las tres voces más importantes que se dejan oír en la historia: la de Jonathan Harker, un pasante de abogado que relata un extraño viaje de negocios a Transilvania, la de Mina Murray, una joven que decide comenzar un diario durante sus vacaciones de verano, y la de John Seward, un médico que graba en un fonógrafo sus impresiones sobre un paciente.

La tesis, por tanto, aunque no olvida la importancia que el soporte tiene para la comprensión histórica de un texto, está orientada hacia el análisis interno de la novela. Eso no quiere decir que vaya a obviarse su proceso de distribución y difusión, ni el de su recepción, ni el de los efectos que ha tenido a lo largo del tiempo. Sí conviene aclarar, sin embargo, que ese no será el principal objetivo de la investigación. Tampoco se halla entre mis principales preocupaciones comparar la obra con otras de temática similar, ni ubicarla en una categoría o género determinados. Dicha labor es más bien tarea de los historiadores de la literatura. Aunque se tendrá muy en cuenta la opinión de los expertos, establecer el lugar de *Drácula* dentro del canon literario no es el propósito de las páginas que siguen³.

La pesquisa histórica que aquí se plantea no versa sobre la materialidad del volumen escrito por Bram Stoker, ni sobre la forma de producirlo, de transmitirlo o de recibirlo; tampoco sobre la herencia de la que es deudora o del modo en que se proyecta hacia el futuro. *Miedo y deseo. Historia cultural de «Drácula» (1897)* va a atender a las visiones del mundo que permanecen

³ SERNA, Justo, *La imaginación histórica. Ensayo sobre novelistas españoles contemporáneos*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2012, p. 21.

encerradas en esa ficción llamada *Drácula*, al universo creado en el interior de sus páginas. Este trabajo no es la historia de un libro, sino el análisis interno de un texto aparecido en forma de libro entre finales de mayo y principios de junio de 1897⁴.

Siendo consciente de lo inusual de la perspectiva adoptada y de los riesgos que entraña el planteamiento, en las páginas que siguen reflexionaré sobre la elección de *Drácula* como objeto de estudio, sobre la utilidad del empleo de la ficción como fuente histórica y sobre la posición metodológica que he adoptado para afrontar la investigación con garantías. Contemplada desde un determinado punto de vista, la obra de Bram Stoker habla, sin duda, de una realidad inexistente; presenta a distintos personajes inventados que actúan al servicio de una trama producto de la imaginación del autor. Siendo esto último cierto, también lo es el siguiente hecho: toda novela posee una lógica interna. Mantiene una coherencia y respeta unas reglas que, sin corresponder necesariamente con las de la realidad, imperan en el interior de esa ficción. Lo que esta tesis propone es tomarse en serio el régimen de verdad que existe en *Drácula*⁵, atender a las palabras de los personajes, a sus temores y deseos, con el mismo rigor y seriedad que si se tratase de personas de carne y hueso. Quizá así, profundizando en el interior de ese artefacto llamado *Drácula*, descubramos algo novedoso sobre la Inglaterra de finales del siglo XIX y, por qué no, acabemos conociéndonos un poco mejor a nosotros mismos.

⁴ Se desconoce la fecha exacta de la publicación de la novela, aunque sí se sabe que el contrato firmado entre Stoker y la editorial tiene fecha del 20 de mayo de 1897. Ver Robert EIGHTEEN-BISANG, "The First Dracula", en Elizabeth MILLER (ed.), *Bram Stoker's Dracula. A Documentary Journey into Vampire Country and the Dracula Phenomenon*, New York, Pegasus Books, 2009, p. 258; ver también Bram STOKER, *Drácula*, edited by John Paul RIQUELME, Boston, New York, Bedford/St. Martin's, 2002, p. xi. David J. SKAL proporciona la fecha del 26 de mayo, pero no incluye ninguna fuente en la que su afirmación pueda ser comprobada. Ver *Hollywood Gothic: The Tangled Web of Dracula from Novel to Stage to Screen*, New York, Faber & Faber, Inc, 2004 [1990], p. 39 (ed. cast: *Hollywood gótico. La enmarañada historia de Drácula*, Madrid, Es Pop Ediciones, 2015, p. 54). La misma fecha proporciona Christopher FRAYLING en su "Prefacio" a *Drácula* (introducción de Maurice Hindle), Barcelona, Penguin Random House, 2015 [2000], p. 9.

⁵ SERNA, Justo, *Héroes alfabéticos. Por qué hay que leer novelas*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2008, p. 29.

FORASTEROS EN UN MUNDO AJENO

La historia cultural es una disciplina de larga tradición. No en vano algunos estudiosos consideran a Jacob Burckhardt y Johan Huizinga como los primeros en practicarla. Sin embargo, a partir de los años 70 del pasado siglo esta tendencia historiográfica concita cada vez más interés, adquiriendo considerable fama y prestigio en la comunidad académica. Este proceso se consolidará a partir de la década de 1980. ¿De qué se ocupa esta corriente que algunos califican como la Nueva Historia Cultural? Siguiendo un artículo de Ronald G. Suny, Jaume Aurell resume las principales contribuciones del “*cultural turn*” a la historia y las ciencias sociales:

Primero, (...) no existen instituciones o culturas atemporales, descontextualizadas o ahistóricas (...). Segundo, (...) el giro cultural se centra en el poder de la cultura como fuente fundamental de comprensión histórica. (...) Tercero, (...) la cultura es considerada como un sistema coherente de símbolos y significados, que deben ser descifrados por el historiador (...). Cuarto, (...) el giro cultural pone un mayor interés en los procesos de identidad nacionales, los intereses compartidos por los grupos sociales y las dinámicas del poder (...) Quinto, (...) el giro cultural ha conectado también con la *gender history* y con los estudios de ciencia política, centrados en las concepciones, los discursos y las generaciones del poder. Sexto, el giro cultural considera el estilo narrativo como el mejor procedimiento para describir la experiencia social. (...) Séptimo, el giro cultural se identifica con la antropología en su dimensión más etnográfica, es decir, en la que es capaz de insertarse en un tiempo y en un espacio para analizar la cultura⁶.

Dentro de este marco general, y teniendo en cuenta que, como afirman Anacleto Pons y Justo Serna siguiendo a Freud, cultura es todo aquello que nos separa de la naturaleza, casi cualquier cosa puede considerarse objeto de la historia cultural⁷. De hecho, los estudios que se adscriben a esta corriente son de lo más variado e insólito. He aquí otra de las características del “*cultural turn*”: la diversidad de “sus referentes intelectuales es precisamente la que ha dotado al giro cultural de una enorme capacidad de aglutinación y consenso epistemológico”⁸.

⁶ AURELL, Jaume, *La escritura de la memoria. De los positivismos a los postmodernismos*, Valencia, Universitat de València, 2005, pp. 178-179. El artículo que sigue Aurell es el siguiente: Ronald Grigor Suny, “Back and Beyond: Reversing the Cultural Turn?”, *The American Historical Review*, 107 (2002), pp. 1476-1499.

⁷ SERNA, Justo y PONS, Anacleto, *La historia cultural. Autores, obras, lugares*, Madrid, Akal, 2013 [2005], pp. 25-28.

⁸ AURELL, Jaume, *La escritura de la memoria. De los positivismos a los postmodernismos...*, p. 178.

Más allá de la pluralidad de enfoques, intereses e influencias, Pons y Serna indican que hay una serie de historiadores muy significados que comparten un modo de hacer historia cultural, así como ciertas inquietudes comunes con respecto a la disciplina⁹. Los importantes escritos de Peter Burke, Carlo Ginzburg, Natalie Zemon-Davis, Robert Darnton o Roger Chartier, pueden proporcionarnos alguna indicación sobre los asuntos que con más éxito y mejores resultados han sido trabajados por la corriente metodológica a la que se adscribe este trabajo.

Lo cierto es que los objetos de estudio más fecundos y prolíficos de la historia cultural tienen que ver con la comunicación, con la producción, transmisión y recepción de textos e imágenes. Tal como Pons y Serna comentan en la introducción a la segunda edición de *La historia cultural*, los textos, “aunque puedan concebirse en la mente de un individuo (...) deben plasmarse externamente en algún tipo de soporte gracias al cual pueda percibirse”. El producto resultante de ese proceso es también social, pues “pensamos con los instrumentos que los nuestros nos han transmitido, que son recursos propios o heredados”. De este modo:

Quando producimos un enunciado o una imagen plasmamos un presente en el que estamos insertos, pero también un pasado que llega hasta nosotros y en el que también hemos sido formados, un pasado del que nos vienen experiencias catalogadas, rutinas ya probadas, fórmulas empleadas¹⁰.

Todo acto comunicativo necesita un código que dé coherencia y orden a ese texto que el intelecto del individuo pretende plasmar externamente. Del mismo modo, el destinatario de esa información también necesita una serie de claves capaces de descodificar el enunciado enviado por el productor. El potencial receptor del texto, como dicen Pons y Serna:

Necesita otro código de reconocimiento que le permita descifrar qué se le dice o qué se le muestra. Ese código que descifra es también una clave compositiva, pues ha de rehacer el significado de los enunciados y las figuras. Esto es, el destinatario ha de echar mano de su propio mundo interno, de recursos personales o ajenos, del presente y del pasado. Descodifica, por decirlo con una palabra, e inviste de sentido lo que otro proyectó, lo que otro exteriorizó sobre determinado soporte. Pero esa atribución no tiene por qué coincidir con las intenciones significativas del productor original, primitivo. Por eso, tan frecuentemente los humanos no nos entendemos; por eso, en

⁹ SERNA, Justo y PONS, Anacleto, *La historia cultural. Autores, obras y lugares...*, pp. 28-34.

¹⁰ Esta referencia, como las anteriores, en Justo SERNA y Anacleto PONS, *La historia cultural. Autores, obras y lugares...*, p. 10.

nuestras relaciones se dan tantos malentendidos o incomprensiones. Es trivial, pero es cierto: cuantas menos referencias se compartan, más difícil será esa comunicación¹¹.

De reconstruir esas referencias, esos códigos, se ocupa la historia cultural. El historiador debe dar con el marco cultural propio del objeto que estudia para tratar de recuperar el significado que pudo tener para los contemporáneos, qué sentido pudieron darle los antepasados a aquello. Eso es precisamente lo que pretendo hacer con *Drácula*, la novela de Bram Stoker. Su publicación no significa lo mismo en 1897 que en 2016. Pero además, tanto la forma que adopta la ficción como las preguntas y dilemas que plantea, no pueden sustraerse del momento en el que esa obra es ideada y escrita; tampoco de la tradición de la que es deudora. Justo Serna lo recalca en una entrevista: “lo histórico no se busca en la novela. Lo histórico está *en* la novela bajo distintas formas”¹².

Aunque la narración se ambiente en un mundo semejante al nuestro; aunque vistamos de manera similar o la organización social sea parecida; aunque veamos en muchos aspectos de esa sociedad los antecedentes de la nuestra, el contexto cultural es distinto. También será distinto, por tanto, el sentido que esos antepasados confieran a lo que les sucede, su manera de pensar, de actuar, de reaccionar ante determinadas cuestiones. No basta con conocer los hechos, sino el significado (o significados) que los contemporáneos otorgaron a aquellos hechos.

Para conseguirlo hay que cuestionar lo que parece obvio, atender al detalle; se pueden buscar similitudes, sí, pero sobre todo lo que nos distancia irremediamente de quienes nos precedieron. Tomando prestada una expresión de Carlo Ginzburg en cierta entrevista, Justo Serna desarrolla este asunto con nitidez¹³:

¹¹ SERNA, Justo y PONS, Anacleto, *La historia cultural. Autores, obras y lugares...*, p. 11.

¹² SERNA, Justo y LILLO, Alejandro, “Historia e imaginación. Conversación con Justo Serna” [en línea], *Ojos de Papel*. Entrevista publicada el lunes, 9 de julio de 2012. Subrayado en el original. <http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=4490>. [Consultado el 21-04-2016].

¹³ GINZBURG, Carlo, “Una entrevista especial a Carlo Ginzburg”, *Protohistoria* Año III, número 3, Rosario, Argentina, primavera de 1999, p. 279. La entrevista original puede localizarse aquí: “Poche storie”, *Lotta Continua* (entrevista de Adriano Sofri), 17/2/1982. La referencia está tomada de Justo SERNA y Anacleto PONS, *Cómo se escribe la microhistoria*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 276. Otro texto que incide en la idea apuntada por Ginzburg es el de Martha NUSSBAUM, *Justicia poética*, Santiago de Chile, Barcelona, Editorial Andrés Bello, 1997 [1995].

La historia multiplica la imaginación moral de cada uno cuando nos permite reconocer el abismo de sentido que nos separa de los tiempos remotos o cercanos, cuando acentúa las diferencias que distancian a los contemporáneos de los antepasados y cuando hace explícito el enigma de quienes nos precedieron, tan limitados y perecederos como nosotros mismos. (...) Cuando se subraya ese extrañamiento antropológico, la historia deviene apasionante, deviene una exploración y un desciframiento¹⁴.

Los historiadores debemos ser conscientes de la enorme distancia que nos separa de la época que estudiamos, sea ésta más remota o más próxima en el tiempo. De no tener en cuenta este extremo corremos el riesgo de volcar sobre los hechos pretéritos el sentido que dichos acontecimientos poseen ahora para nosotros, otorgando a los antepasados opiniones, emociones, actitudes o prejuicios que nunca tuvieron, que pertenecen más a nuestro mundo que al suyo. Por eso es necesario el desapego, el extrañamiento. Así lo subraya Robert Darnton en la introducción a uno de sus libros:

One thing seems clear to everyone who returns from field work: other people are other. They do not think the way we do. And if we want to understand their way of thinking, we should set out the idea of capturing otherness. Translated into the terms of the historian's craft, that may merely sound like the familiar injunction against anachronism. It is worth repeating, nonetheless; for nothing is easier than to slip into the comfortable assumption that Europeans thought and felt two centuries ago just as we do today –allowing for the wigs and wooden shoes. We constantly need to be shaken out of a false sense of familiarity with the past, to be administered doses of culture shock¹⁵.

Por si la afirmación de Darnton no es suficiente, E. H. Carr incide en el peligro de sentir un exceso de familiaridad hacia el pasado:

Trevor-Roper tells us that the historian «ought to love the past». This is a dubious injunction. To love the past may easily be an expression of the nostalgic romanticism of old men and old societies (...). The function of the historian is neither to love the past nor to emancipate himself from the past, but to master and understand it as the key to the understanding of the present¹⁶.

¹⁴ SERNA, Justo, *Héroes alfabéticos...*, p. 28.

¹⁵ DARNTON, Robert, *The Great Cat Massacre And Other Episodes in French Cultural History*, New York, Basic Books, 1999 [1984], p. 4. Hay traducción castellana a cargo de Carlos Valdés: “Al que regresa de un trabajo de campo le parece obvio que la otra gente es distinta. Los otros no piensan como nosotros. Si deseamos comprender su pensamiento debemos tener presente la otredad. Traduciendo esto a la terminología del historiador, la otredad parece un recurso familiar para evitar el anacronismo. Sin embargo, vale la pena insistir, porque es muy fácil suponer cómodamente que los europeos pensaron y sintieron hace dos siglos como lo hacemos nosotros hoy día, excepto en lo que se refiere a las pelucas y los zapatos de madera. Es necesario desechar constantemente el falso sentimiento de familiaridad con el pasado y es conveniente recibir electrochoques culturales”, en Robert DARNTON, *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006 [1984], p. 12.

¹⁶ CARR, E. H., *What is History?*, Basingstoke [etc.], Palgrave, 2001 [1961], p. 20. Hay traducción castellana a cargo de Joaquín Romero Maura: “Nos dice el profesor Trevor-Roper que el historiador

¿Dominar el pasado? Más bien parece que sucede al revés: el pasado nos domina a nosotros. Por mucho que el estudioso se documente, por muchas fuentes que consulte y libros que lea, siempre será un forastero en un mundo ajeno. El pasado no es algo, además, que se pueda recomponer pieza a pieza, como si de un inmenso puzzle se tratara. El pasado no es un rompecabezas a reconstruir porque no existe una imagen completa que tomar como modelo; tampoco se le conocen muy bien los límites. “Mientras en la composición del rompecabezas” sólo hay un desenlace, “en el ejercicio del saber humano”, como en la historia, las posibilidades son múltiples: “operamos tentativa y provisionalmente” optando por aquella solución que pensamos más adecuada de entre todas las probables¹⁷.

Así es como, más que “un todo conocido, incontrovertible y universal”, lo que el historiador tiene a su disposición son fragmentos, trozos de un mundo desaparecido “que pueden darnos idea de una totalidad que está por revelar”¹⁸. Esos fragmentos, que también podríamos llamar documentos, son nuestro único acceso al pasado:

De ese tiempo más o menos remoto sólo permanecen vestigios escasos, siempre insuficientes: documentos materiales o inmateriales que contienen unas pocas informaciones. (...) Hay que saber mirar las huellas abundantes del pasado para darles sentido, para trazar entre ellas una conexión, un relato. Hay que saber discriminar¹⁹.

La historia sería entonces “una pesquisa que pone en relación conjetural vestigios, huellas, indicios”²⁰. *Drácula*, en este sentido, sería uno de esos vestigios conservados. Pero es un resto que, repito, no puede ser tratado como

«debe amar el pasado». Esa es una exhortación discutible. El amor al pasado puede fácilmente convertirse en manifestación de una añoranza romántica de hombres y sociedades que ya pasaron (...). La función del historiador no es ni amar el pasado ni emanciparse de él, sino dominarlo y comprenderlo, como clave para la comprensión del presente”, en E. H. CARR, *¿Qué es la historia?*, Barcelona, Ariel, 2001 [1961], p. 71.

¹⁷ SERNA, Justo y PONS, Anacleto, *Cómo se escribe la microhistoria...*, pp. 13-16. La cita puede encontrarse en la página 14.

¹⁸ SERNA, Justo y PONS, Anacleto, *Cómo se escribe la microhistoria...*, p. 16. Sobre la idea de fragmento ver igualmente Justo SERNA y Anacleto PONS, *La historia cultural...*, p. 35.

¹⁹ SERNA, Justo, *La imaginación histórica...*, p. 38. Sobre la acumulación de datos y el fetichismo de los documentos, ver E. H. CARR, *¿Qué es la historia?...*, pp. 49-76 (especialmente pp. 56-65).

²⁰ SERNA, Justo y PONS, Anacleto, *Cómo se escribe la microhistoria...*, p. 15. Sobre la historia como una forma de conocimiento por medio de huellas, ver Marc BLOCH, *Introducción a la historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001 [1949], p. 47 y Antoine PROST, *Doce lecciones sobre la historia*, Madrid, Cátedra, 2001 [1996], pp. 79-83.

un puzle: no hay una imagen final, incuestionable, completa y perfectamente coherente, que reconstruir. Tampoco hay una única respuesta a lo que es, o representa, ese artefacto cultural llamado *Drácula*. La novela de Bram Stoker debe ser abordada como lo que es, un fragmento en el doble sentido que le hemos dado a la expresión. Por un lado una creación humana que hay que interpretar, a la que es preciso darle un sentido de entre los muchos posibles. Por otro lado debemos considerarla como la parte de un conjunto más amplio, de contornos imprecisos, que apenas se atisban.

La obra que nos ocupa, sin embargo, es un fragmento peculiar, principalmente por dos razones. Primero, por la manera en que ha llegado hasta nosotros; en segundo lugar, por el tipo de documento de que se trata: una obra de ficción ante la que la disciplina histórica, tradicionalmente, poco ha tenido que decir. En ambos aspectos habrá que detenerse. Comprender la trayectoria seguida por la novela de Bram Stoker desde su publicación hasta su consolidación como un referente cultural de primer orden, ayudará a entender la trascendencia de lo que su análisis interno puede aportar. Del mismo modo, argumentar convincentemente de qué manera una obra de ficción está en condiciones de ser útil para la historia resulta fundamental para eliminar los posibles prejuicios del lector; también para entender con la mayor precisión posible el tipo de análisis que se va a encontrar en las páginas que siguen.

LA ELECCIÓN Y LA RECEPCIÓN DE *DRÁCULA*

¿Por qué tomar una novela como punto de partida desde el que examinar las distintas identidades que competían por imponerse en la sociedad inglesa de finales del siglo XIX? La estructura y la composición de *Drácula* tienen una serie de características que la convierten en un documento ideal para el tipo de investigación que aquí propongo emprender y que no es tan fácil encontrar en otro tipo de textos. Lo cierto es que la narración de Stoker no va a ser la única fuente primaria que voy a emplear, aunque sí la principal, la que servirá de guía para mi trabajo. La elección de *Drácula* como elemento en torno al cual va a orbitar toda la investigación está muy ligada a la forma en la que este documento ha sido conservado, como ahora mismo vamos a comprobar.

Aunque existen otro tipo de evidencias, los documentos escritos que tradicionalmente ha empleado la historia para conocer el pasado se han conservado mayoritariamente en los archivos, instalaciones en donde pueden encontrarse datos sobre gran variedad de asuntos. Estos espacios, sin embargo, tienen una característica distintiva: desde su origen aparecen vinculados con algún tipo de poder o autoridad, no en vano su etimología nos traslada al *arjeion*, el palacio de los magistrados de las *poleis* griegas. Así, desde la antigüedad clásica, donde “la gestión del poder y la gestión de los archivos van estrechamente relacionadas”, pasando por la Edad Media y el Renacimiento, cuando se le asocian conceptos como el de patrimonialidad, secretismo e inaccesibilidad²¹, el espacio archivístico ha sido considerado tradicionalmente como un recinto que monopoliza el control del conocimiento y custodia el acceso a los saberes del pasado. En la medida en que su formación constituye un proceso selectivo –más allá del azar, la mala gestión o las catástrofes--, son los poderosos, o las personas dependientes de los poderosos, quienes deciden qué documentos se guardan y cuáles no, en función de diferentes criterios e intereses. Con esto no quiero decir, ni mucho menos, que los escritos encontrados allí solo sirvan para estudiar a las clases dirigentes: los archivos pueden contener información sobre la censura o sobre las actividades de determinados intelectuales, pero también pueden almacenar correspondencia privada, inventarios, testamentos, contratos de compraventa o informes clínicos. E incluso novelas. A partir de lo encontrado allí es posible reconstruir las claves de la política exterior de todo un Imperio, aunque también la vida de un humilde molinero del Friuli, tal y como hiciera Carlo Ginzburg con Menocchio²². En cualquier caso, lo que me interesa constatar aquí es que la decisión de qué documentos se conservan en el archivo tiene repercusiones en la investigación histórica. Determina lo que los investigadores podrán consultar allí en el futuro, delimitando así su espacio de experiencia; es decir, el conocimiento que poseen del pasado a partir de los documentos que existen a su alcance.

²¹ ALBERCH FUGUERAS, Ramón, *Los archivos, entre la memoria histórica y la sociedad del conocimiento*, Barcelona, UOC, 2003, pp. 31 y 34.

²² GINZBURG, Carlo, *El queso y los gusanos*, Barcelona, Península, 2001 [1976].

Con *Drácula*, sin embargo, no sucede lo mismo. Esta novela —y como ella muchas otras— no se ha conservado gracias a los mecanismos de preservación del saber, sean estos los que sean, relacionados con los poderosos. Resulta innegable que un libro, en cuanto objeto material, está imbuido de poder. Es resultado del vínculo del autor o autores con editores, impresores, censores, mecenas y patrocinadores; es decir, con todo un conjunto de agentes sociales, culturales, económicos y políticos que, en cada momento y bajo circunstancias, intereses y motivaciones cambiantes, actúan como mediadores e intermediarios, produciendo, difundiendo y filtrando lo que finalmente llega al público objetivo. Aceptado este hecho, no es menos cierto que la novela de Stoker se ha conservado principalmente a través de miles de lectores que han adquirido y guardado esa obra. *Drácula* ha pasado de padres a hijos generación tras generación, e incluso hoy en día continúa comprándose y editándose a un ritmo constante. Así es como ha llegado hasta nosotros²³. No son muchas las novelas del siglo XIX de las que se puede decir lo mismo²⁴.

Es cierto que la trayectoria de *Drácula* tiene sus particularidades: la tirada de la primera edición no fue especialmente elevada, 3.000 ejemplares²⁵; tampoco disfrutó de un éxito inmediato, como sí pasó con otras ficciones literarias de la época²⁶. La novela de Stoker, en el momento de su publicación, tuvo además una recepción dispar. Quizá una de las mejores críticas apareció en el *Daily Mail*, el primer gran diario popular británico. Orientado hacia las clases medias y medias-bajas en ascenso, y teniendo muy presente al público femenino, el periódico comparaba la obra de Stoker con novelas como *Los misterios de Udolfo*, *Frankenstein* o *Cumbres borrascosas*. Incidía en que *Drácula* resultaba más horripilante que cualquiera de ellas. La reseña acababa afirmando que “*the eerie chapters are written and strung together with very considerable art and cunning, and also with unmistakable literary power*”²⁷.

²³ MORETTI, Franco, “The Slaughterhouse of Literature”, *Modern Language Quarterly*, Durham, NC, Volume 61, Number 1 (2000), pp. 209-210.

²⁴ Ver Franco MORETTI, “Conjectures on World Literature”, *New Left Review* 1, London, New Left Review (January-February 2000), p. 55; y del mismo autor, “The Slaughterhouse of Literature”, *Modern Language Quarterly*..., p. 207.

²⁵ MILLER, Elizabeth (ed.), *Bram Stoker's Dracula. A Documentary Journey into Vampire Country and the Dracula Phenomenon*, New York, Pegasus Books, 2009, p. 258.

²⁶ Pienso en *Tom Sawyer* (1876), *Sherlock Holmes* (1887) o *Tarzán* (1912).

²⁷ “Reviews and Reactions”, en Bram STOKER, *Dracula*, edited by Nina AUERBACH and David J. SKAL, New York, W.W. Norton & Company, 1997, p. 364. Hay traducción castellana a cargo de Óscar Palmer:

Igualmente, el *Pall Mall Gazette*, “un periódico para caballeros”²⁸, elogió la novela remarcando la masculinidad de la obra y la de sus destinatarios. “*It is horrid and creepy to the last degree. It is also excellent, and one of the best things in the supernatural line that we have been lucky enough to hit upon*”²⁹.

Sin embargo, en otros periódicos y en distintas revistas especializadas no tuvo tan buena acogida. Hubo, pues, opiniones para todos los gustos. En el *San Francisco Chronicle*, el 17 de diciembre de 1899 la calificaron como “*one of the most powerful novels of the day (...) A superb tour the force which stamps itself on the memory*”³⁰; y al crítico de la *St. James Gazette* le pareció una narración “*remarkably exciting (...) Is the best book Mr. Stoker has yet written*”³¹. Pero también había quienes la consideraban “*more often grotesque than terrible*”³² (*Manchester Guardian*). Algunos incluso afirmaron que, aunque sensacional, “*it is wanting in the constructive art as well as in the higher literary sense*”, añadiendo que “*the want of skill and fancy grows more and more conspicuous*”³³ (*Athenaeum*).

A Arthur Conan Doyle, buen amigo del autor, le gustó mucho, e incluso le escribió felicitándole por el resultado: “*I write to tell you how very much I have enjoyed reading Dracula. I think it is the very best story of diablerie which I have*

“Los inquietantes capítulos están escritos y engarzados con considerable arte y astucia, y también con inconfundible poder literario”, “Apéndice IV”, en Bram STOKER, *Drácula*, edición de Óscar PALMER YÁÑEZ, Madrid, Valdemar, 2010 [2005], p. 647.

²⁸ SASSOON, Donald, *Cultura. El patrimonio común de los europeos*, Barcelona, Crítica, 2006, p. 420.

²⁹ MILLER, Elizabeth (ed.), *Bram Stoker's Dracula...*, p. 260. Hay traducción castellana a cargo de Óscar Palmer: “Es horrible y escalofriante en grado sumo. También es excelente y uno de los mejores relatos sobrenaturales que he tenido la suerte de leer”, en “Apéndice IV”, en Bram STOKER, *Drácula*, edición de Óscar PALMER YÁÑEZ..., p. 648.

³⁰ “Reviews and Reactions”, en Bram STOKER, *Dracula*, edited by Nina AUERBACH and David J. SKAL..., pp. 366-367. Hay traducción castellana a cargo de Óscar Palmer: “Una de las novelas más poderosas del momento (...) Un soberbio *tour de force* que se graba en la memoria”, en “Apéndice IV”, en Bram STOKER, *Drácula*, edición de Óscar PALMER YÁÑEZ..., p. 653.

³¹ MILLER, Elizabeth (ed.), *Bram Stoker's Dracula...*, p. 266. Hay traducción castellana a cargo de Óscar Palmer: “La narración resulta notablemente excitante (...) el mejor libro que el señor Stoker ha escrito hasta ahora”, en “Apéndice IV”, en Bram STOKER, *Drácula*, edición de Óscar PALMER YÁÑEZ..., p. 651.

³² MILLER, Elizabeth (ed.), *Bram Stoker's Dracula...*, p. 263. Hay traducción castellana a cargo de Óscar Palmer: “El efecto es más a menudo grotesco que terrible”, en “Apéndice IV”, en Bram STOKER, *Drácula*, edición de Óscar PALMER YÁÑEZ..., p. 649.

³³ “Reviews and Reactions” en Bram STOKER, *Dracula*, edited by Nina AUERBACH and David J. SKAL..., p. 365. Hay traducción castellana a cargo de Óscar Palmer: “Sufre carencias en el arte constructivo a la vez que en el sentido literario (...) La falta de habilidad y de imaginación se hace cada vez más evidente”, en “Apéndice IV” en Bram STOKER, *Drácula*, edición de Óscar PALMER YÁÑEZ..., p. 650. Pueden encontrarse más reseñas en Elizabeth MILLER, *Bram Stoker's Dracula...*, pp. 256-273.

read for many years”³⁴. Aunque fue Charlotte, la madre de Stoker, quien mejor captó la trascendencia de la obra:

*It is splendid, a thousand miles beyond anything you have written before, and I feel certain will place you very high in the writers of the day (...). No book since Mrs Shelley's «Frankenstein» or indeed any other at all has come near yours in originality or terror – Poe is nowhere. I have read much but I never met a book like it at all. In its terrible excitement it should make a widespread reputation and much money to you*³⁵.

Si bien la novela nunca dejó de reeditarse, las ganancias que le reportó a Stoker en vida fueron más bien modestas. No se cumplieron, pues, sus expectativas. Considerando el tiempo que había invertido en su planificación y redacción, sin duda esperaría una acogida más calurosa, un mayor éxito de ventas³⁶. La novela, por entonces, ya era un género popular, y las reseñas – como aquellas de las que hemos hablado-- aparecieron en una serie de diarios que cubrían un amplio espectro social. Aunque la masa trabajadora aún no podía permitirse adquirir libros de manera habitual, a partir de 1880 el público lector había aumentado considerablemente³⁷. La clase media crecía, los salarios se incrementaban y el coste de los libros disminuía. Cada vez menos mujeres se veían obligadas a acudir a un trabajo, los jóvenes permanecían más tiempo en la escuela y la esperanza de vida poco a poco se iba alargando³⁸. Consecuencia de todo esto, junto con las reivindicaciones sindicales que

³⁴ MILLER, Elizabeth (ed.), *Bram Stoker's Dracula...*, p. 267. “Te escribo para contarte lo mucho que he disfrutado leyendo *Drácula*. Creo que es la mejor historia de «diablerie» que he leído en muchos años”. La traducción es mía.

³⁵ LUDLAM, Harry, *A Biography of Bram Stoker, Creator of Dracula*, London, New English Library, 1977, p. 122, citado en Elizabeth MILLER (ed.), *Bram Stoker's Dracula...*, p. 266. Hay traducción castellana a cargo de Óscar Palmer: “Es espléndida, está mil millas por delante de todo lo que habías escrito antes, y tengo la impresión de que situará tu nombre a la altura de los de los mejores escritores contemporáneos (...) Ningún otro libro desde el *Frankenstein* de la señora Shelley o, en realidad, ningún otro, se asemeja al tuyo en originalidad o terror. Poe ni se acerca. A pesar de lo mucho que he leído, nunca me había encontrado con un libro semejante. En su terrible emoción debería labrarte una enorme reputación y hacerte ganar mucho dinero”, en “Apéndice IV” en Bram STOKER, *Drácula*, edición de Óscar PALMER YÁÑEZ..., pp. 645-646.

³⁶ Sobre el proceso de escritura y los cambios sufridos por la trama hasta su redacción definitiva, ver Antonio BALLESTEROS GONZÁLEZ, *Vampire Chronicle. Historia natural del vampiro en la literatura anglosajona*, Zaragoza, Una Luna, 2000, pp. 115-119. Ver también Óscar PALMER YÁÑEZ, “Prólogo”, en Bram STOKER, *Drácula*, edición de Óscar PALMER YÁÑEZ..., p. 21.

³⁷ Las clases trabajadoras ni siquiera podían comprar el periódico a diario. Sólo podían hacerlo una vez por semana, los domingos. El *Lloyd's Weekly* vendía, en 1896, un millón de ejemplares, que se dice pronto. SASSOON, Donald, *Cultura. El patrimonio común de los europeos...*, p. 423.

³⁸ Hacia finales del siglo XIX se aprobaron numerosas leyes en el sentido que comentamos aquí: en 1878 la *Factory and Workshops Act*, en 1880 la *Employers' Liability Act*, en 1886 la *Shop Hours Regulation Act*, etc., etc. Aunque una cosa es la promulgación de la ley y otra muy distinta su aplicación, su mayor o menor cumplimiento no evita constatar la voluntad de regular y mejorar la condición de los trabajadores.

reclamaban la reducción de la jornada de trabajo, fue una mayor disponibilidad de tiempo libre y de ocio, especialmente entre las damas. Y aunque la asistencia al teatro y otros espectáculos era todavía un lujo al alcance de unos pocos, la compra y lectura de libros experimentaron un incremento notable³⁹.

Aun así, como ocurrió en el caso de Stoker, pocos eran los escritores que se hacían ricos vendiendo libros. Como sucede hoy en día con las adaptaciones cinematográficas, en el siglo XIX el teatro era el medio más rentable de la época. El propio Émile Zola explicaba que representar cien veces una novela adaptada al teatro equivalía, en cuanto a ganancias, a vender ochenta mil ejemplares de un libro, algo que resultaba extremadamente difícil de conseguir⁴⁰. Bram Stoker conocía perfectamente el mundo de las tablas, ya que era el gerente del *Lyceum*, uno de los teatros más prestigiosos de Londres. Sabía que la clave del éxito de su novela pasaba por allí. No es de extrañar, por tanto, que la mañana del 18 de mayo de 1897, unos días antes de la publicación del libro, organizara una lectura dramática de *Drácula* en el *Lyceum* con la esperanza de que le gustara a Henry Irving, famoso actor y director teatral para el que trabajaba, y decidiera adaptarla⁴¹. Pero además, el éxito de la novela pasaba por su aceptación entre las mujeres. Eran ellas las que más ocio consumían, como Stoker tan bien sabía. En el teatro, en los países de *matinée* –los de primera hora de la tarde-, el público femenino superaba al masculino en una proporción de doce a uno⁴². “De hecho, las obras más controvertidas se «probaban» en la función de tarde antes de permitir que se representaran en la de noche”⁴³.

A pesar de todos sus esfuerzos, Stoker no vivió lo suficiente para conocer la versión teatral de su obra. Abraham falleció en 1912 y hubo que esperar hasta 1924 para que el dramaturgo Hamilton Deane realizara la

³⁹ SASSOON, Donald, *Cultura. El patrimonio común de los europeos...*, pp. 381-382.

⁴⁰ SASSOON, Donald, *Cultura. El patrimonio común de los europeos...*, p. 724.

⁴¹ A Irving, sin embargo, le horrorizó la adaptación, titulada *Dracula, or the Un-Dead*. Stoker estaba convencido de que el papel de Drácula le sentaría como anillo al dedo a Irving. Stoker quedó muy impresionado con la interpretación que Irving hizo de Mefistófeles en el *Fausto*, de Goethe. Al decir de los críticos, “parecía el diablo en persona”. Véase STUART, Roxana, *Stage Blood: vampires of the 19th-century stage*, Wisconsin, Bowling Green State University Popular Press, 1994, p. 191. Ver también Elizabeth MILLER (ed.), *Bram Stoker's Dracula...*, p. 244.

⁴² Sobre las mujeres y el teatro, ver, por ejemplo, Judith R. WALKOWITZ, *La ciudad de las pasiones terribles*, Madrid, Cátedra, 1995 [1992], pp. 99-102.

⁴³ SASSOON, Donald, *Cultura. El patrimonio común de los europeos...*, pp. 933-934. Hacia el final de la época victoriana, el sesenta por ciento de las obras de teatro se programaban en ese horario de tardes.

primera versión autorizada por Florence Balcombe, la viuda del escritor⁴⁴. La adaptación teatral de 1924 simplificaba bastante el texto original, eliminaba personajes y las partes más espectaculares de la novela, como el descenso boca abajo de Drácula por los muros de su castillo⁴⁵. Escrita para ser interpretada en tres actos, la trama se desarrollaba sólo en Inglaterra, leyéndose los sucesos que ocurrían en el extranjero. El personaje de Mina era tremendamente convencional y el Conde fue caracterizado, por primera vez, con traje de noche.

La obra se estrenó en el *Grand Theatre* de Derby el 5 de agosto de 1924, permaneciendo dos años de gira. El 14 de febrero de 1927 se llevó a Londres, al *Little Theatre*, donde se realizaron 391 funciones a pesar de la pésima opinión de los especialistas. Una semana después de su estreno, el 23 de febrero, el crítico teatral de *Punch* lanzaba con tristeza una maliciosa pregunta al aire: “*Why this sort of thing should be supposed to be adequate entertainment for adults in this year of grace in one of the world's capital cities*”⁴⁶. En cualquier caso, ese mismo año fue llevada a Broadway, donde un actor desconocido nacido en Transilvania, un tal Bela Lugosi, interpretó el papel del malvado Conde. La representación se estrenó en el *Fulton Theatre* de Nueva York el 5 de octubre. Permaneció en cartel 33 semanas, con un total de 261 funciones. La versión americana, al contar con abundantes recursos, estaba mucho más elaborada, y aunque los cambios con respecto a la novela eran significativos, causó gran impacto entre el público asistente⁴⁷.

⁴⁴ Dos años antes un director de cine alemán, F. W. Murnau, adaptó la novela a una nueva técnica de proyección que comenzaba a hacer furor: el cine. Pero al negarse a pagar los derechos de autor fue denunciado por Florence y condenado a destruir todas las copias, aunque esta es ya otra historia. Sobre esta aventura ver David J. SKAL, *Hollywood Gothic...*, pp. 77-101. (pp. 97-123 en la edición castellana).

⁴⁵ El personaje de Lucy fue eliminado y Quincey Morris, el aventurero texano, fue sustituido por un personaje femenino, seguramente para adaptar los papeles a los actores de los que disponía Deane. Ver, David J. SKAL, *Hollywood Gothic...*, pp. 106-107. (p. 129 en la edición castellana).

⁴⁶ MILLER, Elizabeth (ed.), *Bram Stoker's Dracula...*, p. 306. Hay traducción castellana: “Por qué esta cosa se supone que es un entretenimiento adecuado para adultos en este año de gracia y en una de las capitales del mundo”, en “La vida pública de Drácula. Drácula en la escena y en la pantalla”, en Bram STOKER y Leslie S. KLINGER, *Drácula anotado*, Madrid, Akal, 2012 [2008], p. 568. Ver también STUART, Roxana, *Stage Blood: vampires of the 19th-century stage...*, pp. 194-199.

⁴⁷ Lucy Westenra, en vez de la joven de la que está enamorado el doctor Seward, pasa a convertirse en su hija. De igual modo, la prometida de Jonathan Harker ya no es Mina (que ha fallecido en extrañas circunstancias), sino la propia Lucy. Ver Hamilton DEANE and John L. BALDERSTON, *Dracula. The Vampire Play in Three Acts*, New York [etc.], Samuel French, 1960 [1927], p. 8.

Lugosi transformó al maligno vampiro de la versión teatral inglesa en un personaje atractivo, elegante, cargado de sexualidad y caballeroso⁴⁸. En los espectáculos que tuvieron lugar en el *Biltmore Theater* de Los Ángeles entre el 24 de junio y el 18 de agosto de 1928, se contabilizaron 110 desmayos, 19 abandonos por miedo tras el primer acto y 150 tras el segundo, 20 chillidos y 10 atenciones a miembros del público por representación y un aumento del 500 por 100 en el uso del taxi tras cada una de las funciones⁴⁹. La obra estuvo de gira varios años antes de ser adaptada en 1931 a la gran pantalla con los mismos intérpretes, logrando un impresionante éxito.

Finalmente, el tiempo le daba la razón a Charlotte y la obra de su hijo comenzaba a tener el reconocimiento que ella pensaba que merecía, aunque fuera por medio de una adaptación teatral. A partir de entonces el triunfo de *Drácula* en la cultura popular resultó incontestable. Según recoge David J. Skal, entre 1933 y 2003 la novela de Stoker ha sido adaptada 35 veces al ballet, al cabaret, a la danza o al teatro. Con respecto al cine y la televisión, Skal afirma que Drácula es el personaje de ficción que en más ocasiones se ha llevado a la pantalla, “with the single possible exception of *Sherlock Holmes*”⁵⁰. Entre 1921 y 2004 –83 años— este estudioso ha contabilizado 204 producciones relacionadas directamente con el vampiro ideado por Bram Stoker⁵¹. Con respecto a la literatura, resulta imposible contabilizar el número de novelas en las que aparece Drácula o algún personaje inspirado en él⁵².

La suerte de la novela como producto cultural, con sus versiones teatrales y cinematográficas y su arrollador éxito a partir de 1931, explican sin ningún género de duda las dimensiones del fenómeno. Pero con independencia de su éxito en las tablas y en la pantalla, el texto de Stoker ganaba adeptos sin cesar: si tras su publicación las ventas fueron modestas, el libro nunca dejó de

⁴⁸ RHODES, Gary Don, *Lugosi: His Life in Films, on Stage, and in the Hearts of Horror Lovers*, North Carolina, McFarland & Company, 1997, p. 169 y ss.; STUART, Roxana, *Stage Blood: vampires of the 19th-century stage...*, p. 199.

⁴⁹ RHODES, Gary Don, *Lugosi: His Life in Films, on Stage, and in the Hearts of Horror Lovers ...*, p. 171.

⁵⁰ SKAL, David J., *Hollywood Gothic...*, p. 5. Hay traducción castellana a cargo de Óscar Palmer: “con la única excepción posible de *Sherlock Holmes*”, en David J. SKAL, *Hollywood gótico. La enmarañada historia de Drácula...*, p. 15. Sobre las adaptaciones de *Drácula* a lo largo del siglo XX, ver, en ese mismo volumen, las pp. 231-292 (pp. 263-334 en la edición castellana).

⁵¹ SKAL, David J., *Hollywood Gothic...*, pp. 293-314 (pp. 337-360 en la versión castellana).

⁵² GAIMAN, Neil, “Introducción”, en Bram STOKER y Leslie S. KLINGER, *Drácula anotado...*, p. xvi.

imprimirse, aumentando año a año el número de compradores. Hacia finales de la década de 1920 se vendían más de 20.000 copias al año⁵³.

¿Qué nos desvela el impresionante número de ventas de la novela? ¿Qué nos indica sobre esta obra el impacto tan enorme que ha tenido en la cultura occidental a lo largo de los últimos setenta y cinco años? *Drácula* es un ejemplo excelente de un hecho que muchas veces se nos presenta de un modo impreciso: el pasado no está muerto. Muchas de las cosas que creemos terminadas siguen “provocando efectos en el presente de nuestros días”⁵⁴.

Lamento la obviedad, pero si resulta que *Drácula* es una obra de terror escrita en 1897 que sigue viva en la actualidad, que ha pasado de padres a hijos hasta nuestros días, de la que siguen haciéndose series de televisión y películas cinematográficas, será porque hay algo en ella que continúa vigente⁵⁵. La fabulación de Stoker continúa inquietando, causando polémica, dando que hablar. Una de las razones por las que he centrado mi investigación en *Drácula* y no en cualquier otro documento o narración, obedece precisamente a su permanencia en el tiempo, al interés que esta creación aún suscita: el contenido de sus páginas nos sigue apelando, nos sigue afectando, aún nos incumbe. De qué modo y en qué medida son cuestiones a dilucidar. Forman parte de la investigación que aquí propongo emprender, aunque será el lector quien habrá de sacar sus propias conclusiones. *Drácula* es una puerta abierta a un pasado que aún es presente. Dicho de otra forma: *Drácula* nos interesa aquí por lo que nos tiene que decir de la sociedad británica del siglo XIX, pero también por lo que nos dice sobre nosotros mismos.

Su estudio no solo nos acerca a los documentos que conservan los lectores, los ciudadanos de a pie; alejándonos de los archivos, hábitat tradicional (aunque no único) del historiador⁵⁶, el análisis de novelas como *Drácula* también amplían nuestro espacio de experiencia, mostrándonos un renovado y excitante horizonte de expectativas que trasciende el poder de los

⁵³ SKAL, David J., *Hollywood Gothic...*, p. 118 (p. 142 en la versión castellana).

⁵⁴ SERNA, Justo y PONS, Anacleto, *La historia cultural...*, p. 6.

⁵⁵ La última serie televisiva de la que tengo constancia es *Penny Dreadful*, creada por John Logan y emitida por Showtime desde 2014 hasta la actualidad. La última película que conozco sobre la materia es *Drácula: la leyenda jamás contada*, dirigida por Gary Shore y distribuida en 2014 por Universal Pictures. Hasta la fecha ha recaudado 217 millones de dólares en todo el mundo.

http://www.imdb.com/title/tt0829150/business?ref=tt_dt_bus. Consultado el 21-04-2016.

⁵⁶ Ver Antoine PROST, *Doce lecciones sobre la historia...*, p. 70.

archivos⁵⁷. Lo imaginado puede ser materia interpretativa para la historia. Sin embargo, el empleo de una novela como fuente histórica es un asunto delicado, del que conviene ocuparse sin más dilación.

⁵⁷ Sobre los conceptos “campo de experiencia” y “horizonte de expectativa”, ver Reinhart KOSELLECK, “«Espacio de experiencia» y «horizonte de expectativa». Dos categorías históricas”, en *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993 [1979], pp. 333-357.

II

LA LITERATURA DE FICCIÓN COMO FUENTE HISTÓRICA

LA NATURALEZA LITERARIA DE LA FICCIÓN

Los historiadores utilizan gran variedad de fuentes para llevar a cabo sus investigaciones: hacen uso, entre otros, de documentos escritos (actas notariales, cartas de donación, registros parroquiales), de representaciones iconográficas (estelas funerarias, pinturas rupestres, grabados cerámicos), de objetos materiales (monedas, armas, ajuares), de documentos orales (entrevistas personales, discursos, canciones). En realidad, cualquier resto del pasado, sea del tipo que sea, puede ser objeto o fuente de investigación histórica. Así lo expone Lucien Febvre en *Combates por la historia*:

Les textes, sans doute: mais «tous les textes». Et pas seulement ces documents d'archives en faveur de qui on crée un privilège (...). Mais un poème, un tableau, un drame: documents pour nous, témoins d'une histoire vivante et humaine, saurés de pensée et d'action en puissance... Les textes, évidemment: mais «pas rien que les textes». Les documents aussi, quelle qu'en soit la nature (...). L'histoire qui s'édifie, sans exclusion, avec tout ce que l'ingéniosité des hommes peut inventer et combiner pour suppléer au silence des textes, aux ravages de l'oubli...¹

Al documento, sea del tipo que sea, hay que saber hacerle, eso sí, las preguntas adecuadas.

¹ FEBVRE, Lucien, *Combates por la historia*, París, Librairie Armand Colin, 1953, p. 13. Hay traducción castellana a cargo de Francisco J. Fernández Buey y Enrique Argullol: "Hay que utilizar los textos, sin duda. Pero *todos los textos*. Y no solamente los documentos de archivo en favor de los cuales se ha creado un privilegio (...). También un poema, un cuadro, un drama son para nosotros documentos, testimonios de una historia viva y humana, saturados de pensamiento y de acción en potencia... Está claro que hay que utilizar los textos, pero *no exclusivamente* los textos. También los documentos, sea cual sea su naturaleza (...). Porque la historia se edifica, sin exclusión, con todo lo que el ingenio de los hombres pueda inventar y combinar para suplir el silencio de los textos, los estragos del olvido...", en Lucien FEBVRE, *Combates por la historia*, Barcelona, Ariel, 1975 [1953], pp. 29-30. Subrayado en el original. Ver también Justo SERNA, "Una historia de la imaginación", en Isabel BURDIEL y Justo SERNA, *Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas*, Valencia, Episteme, 1996, p. 27. También Francisco FUSTER, "La novela como fuente para la Historia Contemporánea: *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja y la crisis de fin de siglo en España", en *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie V, Historia Contemporánea, t. 23, 2011, pp. 56-58.

Cuando a principios de la década de 1960 Marc Ferro comenzó a reflexionar sobre la conveniencia de emplear el cine como fuente histórica “la idea resultó desconcertante en los medios universitarios”. El propio Ferro comenta que “estudiosos de prestigio como Fernand Braudel y Pierre Renouvin” le “desaconsejaban la utilización del cine: «Interesante, pero mejor que no lo comente mucho»; «No insista en esta tesis»”, le decían². Cuarenta años después parece que este tipo de documentos han sido reconocidos por una parte considerable de la comunidad académica como fundamentales para entender la historia del siglo XX. Pese a las resistencias iniciales, en la actualidad pocos historiadores rechazan el uso de *El triunfo de la voluntad*, película documental dirigida en 1934 por Leni Riefenstahl, como una fuente histórica capaz de enriquecer la comprensión del nazismo y su retórica, considerando tanto el fondo como la forma de esa creación artística. Algo similar puede afirmarse del cine de ficción: la proliferación de películas sobre invasiones extraterrestres durante la década de 1950 en los Estados Unidos tiene mucho que aportar al conocimiento de la Guerra Fría; tanto sobre el modo en que la ciudadanía percibía y canalizaba esas tensiones, como sobre la ideología que las élites culturales y políticas trataban de transmitir con dichos films³.

La ficción cinematográfica y la literaria tienen algunos elementos en común. Recordar las resistencias de entonces podría servir para ampliar las miras hoy. Así lo expresa Marc Ferro en una entrevista reciente: “El cine es un poco como las novelas en la literatura; es decir, entrega a menudo una verdad social tan grande como los discursos políticos”⁴. Ahora bien, se dice: las fuentes literarias, al tener como elemento principal lo imaginado, se convierten en unos documentos extremadamente poco fiables; tanto que, en algunos casos ni siquiera merece la pena intentarlo. Este tipo de fuentes han de abordarse, como mínimo, con muchísima precaución y cautela. Sin embargo, ¿qué documentos de los que hacen uso los historiadores no tienen

² FERRO, Marc, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995 [1977], p. 15.

³ Ver a este respecto Justo SERNA y Alejandro LILLO, *Más acá hay monstruos. Historia cultural*, Madrid, Punto de Vista Editores, 2015, pp. 57-79.

⁴ ERLIJ, Evelyn, “Marc Ferro: «El cine es una contrahistoria de la historia oficial»”, *El mercurio*, 20 de diciembre de 2009. La entrevista puede encontrarse aquí:

<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={18073eed-52cb-46eb-ae77-3fb2b52db6b0}>.
(Consultado el 21-04-2016).

peculiaridades? ¿Qué fuentes, sean del tipo que sean, han de ser manejadas con despreocupación? ¿Acaso un yacimiento arqueológico no debe ser tratado con unas técnicas concretas y cuidadosas? Pensemos en las fuentes orales⁵: ¿no hay que poner en práctica determinados protocolos para prevenir el conocimiento histórico de la fragilidad o el capricho de la memoria, de la percepción subjetiva del testigo? Lo mismo sucede con los diversos documentos medievales. Existe una amplia variedad de ciencias auxiliares que son empleadas para tratar la fuente, calibrando así su valor como documento histórico: paleografía, diplomática, sigilografía, epigrafía...⁶. Solo si analizamos las huellas del pasado con las debidas prevenciones estaremos en condiciones de extraer de ellas verdades propiamente históricas. El tratamiento de las obras de ficción no se diferencia en nada de los ejemplos que acabo de exponer. Este tipo de fuente, como todas las demás que emplea la historia, necesita ser sometida a crítica, empleando para ello unos procedimientos muy concretos. Lo que pasa, quizá, es que existe una profunda desconfianza de la disciplina histórica hacia la ficción, tal vez debido al esfuerzo que la historia ha tenido que hacer para adquirir un estatus más científico que narrativo⁷.

Allan H. Pasco, por ejemplo, en un artículo aparecido en 2004, comenta que algunos historiadores se resisten al empleo de la novela como fuente histórica. Quienes así piensan arguyen que la ficción tiene que ver más con el arte que con los hechos y que no conviene confundir la historia con la fantasía. Incluso algunos sostienen, como hacía Platón en el siglo V a. C., que el arte es sinónimo de mentira⁸. Dejando de lado la falsedad de esta última afirmación⁹, si

⁵ THOMPSON, Paul, *La voz del pasado*, Valencia, Alfons el Magnànim, 1988 [1978].

⁶ PROST Antoine, *Doce lecciones sobre la historia*, Madrid, Cátedra, 2001 [1996], p. 71. Ver también Marc BLOCH, *Introducción a la historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001 [1949], pp. 65-107.

⁷ Cf. Justo SERNA, "Una historia de la imaginación", en Isabel BURDIEL y Justo SERNA, *Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas...*, pp. 25-26. Ver también Jordi CANAL, "Presentación. El historiador y las novelas", en *Ayer*, Madrid, Asociación de Historia Contemporánea, Marcial Pons, 97/2015 (1), p. 20.

⁸ PASCO, Allan H., "Literature as Historical Archive", *New Literary History*, Baltimore, John Hopkins University Press, Volume 35, Number 3 (2004), p. 373: "Some take the position that such use of literature should be avoided, since art is not fact, and one should not confuse history with fantasy. Some even believe, with Plato, that art is a lie".

⁹ ANKERSMIT, F. R., "La verdad en la literatura y en la historia", en Ignacio OLÁBARRI y Francisco Javier CASPISTEGUI (dirs.), *La "nueva" historia cultural: la influencia del postestructuralismo y el auge de la interdisciplinariedad*, Madrid, Editorial Complutense, 1996, pp. 49-67. Ver también Jordi CANAL, "Presentación. El historiador y las novelas", en *Ayer...*, p. 18.

queremos emplear la ficción como fuente histórica, las novelas no pueden ser leídas como un reflejo de la realidad, creyendo todo lo que en ellas se diga.

En este sentido, las reflexiones realizadas durante los últimos setenta y cinco años en torno a la crítica literaria han dotado al estudioso de los instrumentos necesarios para afrontar con garantías el análisis de este tipo de fuentes. Si se maneja con unos procedimientos precisos, y si –repito– se le hacen las preguntas adecuadas, una obra de ficción puede convertirse en una puerta abierta al pasado¹⁰. Fundamental resultará tomar un conjunto de precauciones para no caer en las trampas que la ficción, jugando con lo verosímil, puede tender al investigador.

La más importante, sin lugar a dudas, está relacionada con la teoría del reflejo, cuyo principal valedor sería Georg Lukács¹¹. Para el crítico húngaro la novela es un reflejo de la realidad: “Swift, Voltaire y aun Diderot (...) reflejan fielmente los principales rasgos de la Inglaterra y Francia de sus días”¹². Adscrito a la ortodoxia marxista más clásica, para él “una obra realista debe revelar las contradicciones subyacentes del orden social”¹³. De este modo, los trabajos modernos que no cumplen dicho propósito se convierten en textos reaccionarios, reproduciendo una realidad tan alienada como la propia novela.

No se puede negar la importancia que en la historia de la crítica literaria han tenido los planteamientos de Lukács. Sin embargo, desde la década de 1970 comienza a subrayarse la inconveniencia de tratar las producciones artísticas como simples reflejos de la realidad. Terry Eagleton, por ejemplo, en un ensayo publicado en 1976 titulado *Marxism and Literary Criticism*, repite una y otra vez que no existe una correspondencia directa e inequívoca entre lo real y lo literario:

In its cruder formulations, the idea that literature «reflects» reality is clearly inadequate. It suggests a passive, mechanistic relationship between literature and society, as though the work, like a mirror or photographic plate, merely inertly registered what was happening «out there»¹⁴.

¹⁰ PASCO, Allan H., “Literature as Historical Archive”, *New Literary History...*, p. 374.

¹¹ Ver Justo SERNA, “Una historia de la imaginación”, en Isabel BURDIEL y Justo SERNA, *Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas...*, p. 28.

¹² LUKÁCS, Georg, *La novela histórica*, México, Ediciones Era, 1966 [1955], p. 16.

¹³ SELDEN, Raman, WIDDOWSON, Peter, y BROOKER, Peter, *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 2010 [1985, 1997], p. 119.

¹⁴ EAGLETON, Terry, *Marxism and Literary Criticism*, London, Routledge, 1976, p. 23. “En sus formulaciones más crudas, la idea de que la literatura «refleja» la realidad es claramente inadecuada. Sugiere una relación pasiva y mecanicista entre la literatura y la sociedad, como si la obra, como un

Si la novela no puede tomarse mecánicamente como un reflejo de la realidad, el estudioso debería evitar el traslado de cualquier dato proveniente de la ficción al mundo externo. Sin embargo, esta práctica representa una tentación permanente para los investigadores, quizá porque la teoría del reflejo posee numerosas variantes y ramificaciones¹⁵. Incluso en 2011 hay estudiosos que siguen empleando de ese modo la ficción como fuente histórica¹⁶. Tal vez por eso, por los muchos historiadores que seguían cometiendo distintos errores en el uso de la ficción como fuente histórica, James Smith Allen, especialista en la historia social e intelectual de la Francia del siglo XIX, se aventuró a comentar en 1983 algunas de las confusiones más comunes¹⁷. Escrito en un momento en el que el concepto de “historia de las mentalidades” se encontraba en crisis, el artículo de Smith Allen parece un intento tardío por revitalizarlo¹⁸.

El historiador, explica Smith Allen, no puede buscar detalles históricos en una novela sin tener en cuenta la naturaleza literaria de la ficción: la ficción debe ser creíble, ha de ser verosímil; la realidad, en cambio, no. Así es como la una acabará estando siempre al servicio de la otra. Cuando haya algo de la realidad que no encaje en la trama, lo que se transformará será la realidad, no la trama. Esta es una de las diferencias fundamentales que separan el oficio de historiador del de novelista: el historiador “tiene vedada la invención: es decir, ha de someterse a los hechos documentados”; en cambio el novelista “tiene prohibida la inverosimilitud: esto es, ha de ceñirse creíblemente a un pasado

espejo o una placa fotográfica, simplemente inerte, registrara lo que estaba sucediendo «ahí fuera»”. Aunque la traducción es mía, hay una versión castellana de la obra: Terry EAGLETON, *Literatura y crítica marxista*, Madrid, Zero, 1978. Sobre la crítica a la teoría del reflejo en este libro véanse las páginas 26-28, 33-36, 66-70, entre otras.

¹⁵ Ver, por ejemplo, Peter BURKE, “De la historia cultural a las historias de las culturas”, en *En la encrucijada de la ciencia histórica hoy. El auge de la historia cultural: VI conversaciones internacionales de historia, Pamplona, 10-12 de abril, 1997*, edición a cargo de V. Vázquez de PRADA, I. OLÁBARRI y F.J. CAPISTEGUI, Pamplona, Eunsa (Ediciones de la Universidad de Navarra), 1998, p. 6.

¹⁶ Por ejemplo, María Soledad CORTÉS HERNÁNDEZ, “«La Quinta Modelo». La novela como fuente histórica del México decimonónico”, en *Fuentes humanísticas*, volumen 23, número 43, julio-diciembre 2011, pp. 31-40. El texto también se puede encontrar aquí:

http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/revistas/43/43_03.pdf

¹⁷ SMITH ALLEN, James, “History and the Novel: *Mentalité* in Modern Popular Fiction”, *History and Theory*, Middletown, Wesleyan University Press, Volume 22, Number 3 (1983), p. 233-252.

¹⁸ Sobre la crisis del concepto “historia de las mentalidades”, ver Justo SERNA y Anacleto PONS, *Cómo se escribe la microhistoria*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 90-95 (especialmente las pp. 92-93). Ver asimismo Carlos BARROS, “Historia de las mentalidades, historia social”, en *Historia Contemporánea*, Bilbao, Universidad del País Vasco, nº 9, sept. 1993, pp. 111-139; y Carlo GINZBURG, *El queso y los gusanos*, Barcelona, Península, 2001 [1976], pp. 24-27.

del que se ha informado más o menos”¹⁹. Y, como sigue argumentando Smith Allen, poco importa que Balzac considere su trabajo más histórico que literario o que Flaubert afirme ser un realista consumado. Una cosa son las intenciones o las declaraciones del autor, que pueden ser muy concretas y claras, y otra lo que finalmente queda plasmado en la novela. Las impresiones de los literatos acerca de sus propias creaciones no tienen por qué ser las correctas ni las únicas posibles. Confiar sin mayores precauciones en su palabra puede llevar al estudioso a equivocarse gravemente. Es lo que en el ámbito de la crítica literaria se conoce como «falacia intencional»: “*We argued that the design or intention of the author is neither available nor desirable as a standard for judging the success of a work of literary art*”²⁰.

Así como un escrito debe analizarse por lo que contiene, dejando de lado las impresiones o las intenciones de su autor, también es cierto que un texto no puede ser interpretado por el investigador de cualquier manera. De obrar así, el estudioso incurriría en lo que el *New Criticism* denominó «falacia afectiva»: “*The Affective Fallacy is a confusion between the poem and its «results» (what it «is» and what it «does»)*”²¹. Así lo explica Umberto Eco:

La lectura de las obras literarias nos obliga a un ejercicio de fidelidad y de respeto en el marco de la libertad de la interpretación. Hay una peligrosa herejía crítica, típica de nuestros días, según la cual podemos hacer lo que queramos de una obra literaria, leyendo en ella todo lo que nuestros más

¹⁹ SERNA, Justo, *La imaginación histórica. Ensayo sobre novelistas españoles contemporáneos*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2012, p. 39. La misma posición es defendida por Natalie Zemon Davis en una entrevista. Ver Maria Lúcia G. PALLARES-BURKE, *La nueva historia*, Valencia; Granada, Pulicacions de la Universitat de València y Editorial Universidad de Granada, 2005, p. 90: “La investigación histórica implica un determinado trabajo de la imaginación y la escritura de la historia exige una habilidad que es, en parte, imaginativa. Existe, por así decirlo, el modo cómo se piensa y se escribe, una región en la que las fronteras entre historia y ficción se confunden. Pero, por otro lado, los historiadores, casi siempre, consultan textos —algo externo a sí mismos—, y no sus propias mentes, cuando necesitan verificar algo. Y, (...) esa es una profunda diferencia entre los dos géneros. En la ficción, el autor puede muy bien decidir que no consultará ningún texto y que simplemente dejará la cosa fluir, y eso los historiadores no lo podemos hacer. No nos es permitido escapar de las reglas de la historia, y me gusta mucho, de verdad, tener que someterme a algo exterior a mí misma”.

²⁰ WIMSATT, K. W., *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1982 [1954], p. 3. El artículo “*The Intentional Fallacy*” al que pertenece el fragmento está escrito con Monroe C. Beardsley. Hay traducción al castellano: “Nosotros planteamos que ni los planes, ni las intenciones del autor son deseables ni factibles como principios de juicio ante el éxito de una obra”, en José Manuel CUESTA ABAD y Julián JIMÉNEZ HEFFERNAN (eds.), *Teorías literarias del siglo XX*, Madrid, Akal, 2005, p. 399.

²¹ WIMSATT, K. W. and BEARDSLEY, M. C., “The Affective Fallacy”, en *The Sewanee Review*, Vol. 57, No. 1 (Winter, 1949), p. 31. El texto también puede encontrarse en: WIMSATT, K. W., *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry...*, p. 21. Hay traducción castellana: “La falacia afectiva es la confusión entre el poema y sus resultados (lo que es y lo que hace)”, en José Manuel CUESTA ABAD y Julián JIMÉNEZ HEFFERNAN (eds.), *Teorías literarias del siglo XX...*, p. 411.

incontrolables impulsos nos sugieren. No es verdad. Las obras literarias nos invitan a la libertad de la interpretación, porque nos proponen un discurso con muchos niveles de lectura y nos ponen ante las ambigüedades del lenguaje y de la vida. Pero, para poder jugar a ese juego, por el cual cada generación lee las obras literarias de manera distinta, hay que estar movidos por un profundo respeto hacia lo que, en otras obras, he denominado la intención del texto²².

Las otras obras a las que se refiere Eco son, entre otras, *Los límites de la interpretación* (1990) e *Interpretación y sobreinterpretación* (1992). Aunque en esta última Eco reconoce la dificultad de dilucidar y definir de modo abstracto en qué consiste “la intención del texto”, ya que básicamente se apoya en la competencia y en conjeturas del propio lector, insiste en que para hacerlo resulta fundamental respetar el trasfondo cultural y lingüístico de la obra leída o analizada²³. De este modo, entre “*the unattainable intention of the author and the arguable intention of the reader there is the transparent intention of the text, which disproves an untenable interpretation*”²⁴. Aunque “transparente” parece una expresión excesiva para referirse a la intención del texto, lo cierto es que las afirmaciones contenidas en una novela, por tanto, no quieren decir cualquier cosa; la propia ficción pone límites a la interpretación, dejando claro lo que puede ser objeto de disputa o debate y lo que no.

Tanto la «falacia intencional» como la «afectiva» fueron señaladas por el *New Criticism*, una corriente de la crítica literaria que dominó los debates durante las décadas de 1940 y 1950, principalmente. La Nueva Crítica Americana, como también se la conoce en el ámbito hispano, defiende el análisis del texto en sí mismo, sin considerar todo aquello que tiene que ver con el contexto, tanto el histórico, como el biográfico o el intelectual. Si bien esta posición les acerca al formalismo ruso, interesado igualmente por “lo específicamente literario de los textos”, su negativa a abordar la biografía del autor o sus intenciones, optando por “estudiar puramente las «palabras sobre

²² ECO, Umberto, *Sobre literatura*, Barcelona, RqueR, 2002, pp. 12-13. Siempre que me ha sido posible he tratado de reproducir las citas en su idioma original. En algunos casos, como este que nos ocupa, me ha sido imposible localizar la referencia en italiano.

²³ ECO, Umberto, *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995 [1992], pp. 68, 73 y 74.

²⁴ ECO, Umberto, *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge, New York, Oakleigh, Cambridge University Press, 1992, p. 78. Hay traducción castellana a cargo de Cambridge University Press: “entre la inaccesible intención del autor y la discutible intención del lector existe la transparente intención del texto, que desaprueba una interpretación insostenible”, en Umberto ECO, *Interpretación y sobreinterpretación...*, p. 84. He optado por incluir el texto en inglés ya que originalmente el texto de Eco ha aparecido en ese idioma por tratarse de una conferencia impartida en Cambridge.

el papel», también los acercan, siquiera levemente, a las ideas posestructuralistas de la “muerte del autor”²⁵. Aunque importante, dejaremos este asunto para regresar más tarde a él. Otras equivocaciones que el investigador puede cometer leyendo una obra de ficción son las de confundir al narrador de la novela con su autor empírico, o creer que las voces de los personajes representan a las del propio novelista. Las opiniones o comportamientos de unos y otros son distintos, no tienen por qué corresponderse. Quizá a estas alturas, en pleno siglo XXI, esta prevención parezca exagerada, pero no es del todo así. Umberto Eco sufrió dicha identificación en uno de sus últimos trabajos. Algunos lectores han confundido las opiniones del protagonista de *El cementerio de Praga* con las suyas propias y han terminado acusándolo de antisemita²⁶.

Parece claro, entonces, que nada de lo escrito en una novela puede ser trasladado al mundo de la realidad empírica para emplearlo como fuente histórica. Utilizar un documento de este modo conduciría al historiador hacia una paradoja. Las informaciones “históricas” extraídas de las obras de ficción deberían ser corroboradas por fuentes externas al propio texto. Pero cuando esos datos queden confirmados, desaparecerá la necesidad de usar la literatura como fuente histórica, pues ya habrá otro documento, presumiblemente más fiable, que nos hablará de ese detalle que ignorábamos. La ficción quedaría limitada así a un empleo meramente anecdótico, de simple acompañamiento, que no aportaría nada sustancial al conocimiento del pasado²⁷.

²⁵ Ver Michel FOUCAULT, “¿Qué es un autor?”, en *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales, volumen I*, Barcelona, Paidós, 1999 [1994], pp. 329-360. Ver igualmente: SELDEN, Raman, WIDDOWSON, Peter, y BROOKER, Peter, *La teoría literaria contemporánea...*, pp. 43 y 33. Sobre “Los nuevos críticos americanos”, ver pp. 29-36.

²⁶ ALONSO, Luis M., “Umberto Eco se enfrenta en su última novela al «pecado de las palabras»” [en línea], *Lne.es*, [24 noviembre de 2010] (<http://www.lne.es/sociedad-cultura/2010/11/24/umberto-eco-enfrenta-ultima-novela-pecado-palabras/998624.html>) (Consultado el 21-04-2016). Ver también Justo SERNA, “Umberto Eco: El cementerio de Praga (Lumen, 2010)”, [en línea], *Ojos de papel*, 05/01/2011. <http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=3871>. (Consultado el 08/03/2016).

²⁷ SMITH ALLEN, James, “History and the Novel: *Mentalité* in Modern Popular Fiction”, *History and Theory...*, p. 239. Un ejemplo reciente de este uso de la ficción en la historia puede encontrarse aquí: GARCÍA ÁLVAREZ, Luis Benito, “La taberna y el lagar. Dos espacios de sociabilidad en la Restauración asturiana a través de Palacio Valdés”, en Elena DE LORENZO ÁLVARES y Álvaro RUIZ DE LA PEÑA (eds.), *Palacio Valdés. Un clásico olvidado (1853-2003): actas del Congreso celebrado en Entralgo-Laviana (24-26 de Septiembre de 2003)*, Laviana, Excmo. Ayuntamiento de Laviana, 2005, pp. 87-100 (especialmente las pp. 94-100). El texto también puede encontrarse aquí: <http://www.palaciovaldes.com/documentos/actas/actas02/benito.pdf>.

Valorando la trascendencia que han tenido las teorías de Georg Lukács y del *New Criticism*, la disciplina histórica parece encontrarse aquí en un callejón sin salida. La teoría del reflejo se presenta como extremadamente inadecuada para abordar un documento de ficción como fuente histórica: no podemos fiarnos de lo dicho en una novela. Por otro lado, el ataque que el *New Criticism* efectúa de lo que consideran una visión romántica, subjetivista y relativista de la literatura, aleja la obra artística de lo histórico para abrazar “al «poema en sí mismo»”, una creación que para estos investigadores es “ontológicamente estable”; susceptible, por tanto, de ser sometida a una “crítica objetiva” dejando completamente de lado el contexto histórico, personal e intelectual de su autor o de su tiempo²⁸.

Para salir de este círculo que, en relación con lo que nos interesa, no conduce a ningún sitio, es necesaria una nueva definición de cultura. Una que sea capaz de tratar la obra de ficción no como una creación situada al margen de la realidad histórica, sino como un producto humano nacido en un momento histórico concreto, fruto de unas condiciones políticas, económicas, sociales y artísticas determinadas. Pero esa definición también deberá alejarse de los postulados marxistas ortodoxos, aquellos que entienden la cultura como parte de la superestructura de la sociedad y, por tanto, como un mero reflejo de ella. ¿Es posible encontrar algo así?

CULTURA

Clave en este punto serán las reflexiones de Antonio Gramsci. El filósofo italiano teoriza sobre la importancia que la cultura tiene para el poder dominante. Según él, y desde una perspectiva dialéctica, la cultura no es una mera “superestructura” de las condiciones materiales y económicas de la existencia, sino que se vuelve fundamental para crear, mantener y justificar una determinada organización económica, política o social. Esta posición le lleva a formular una idea básica, que se concreta en su concepto de hegemonía: “la supremacía de un grupo social se manifiesta de dos modos, como «dominio» y

²⁸ SELDEN, Raman, WIDDOWSON, Peter, y BROOKER, Peter, *La teoría literaria contemporánea...*, p. 33.

como «dirección intelectual y moral»²⁹. Es decir, que un grupo social que se haya convertido en dominante no solo debe someter a sus enemigos, sino también guiar, dirigir y mantener convencidos a los grupos afines, o al menos a aquellos que no se le oponen frontalmente. ¿Cómo se consigue eso? Por medio de los intelectuales que se asocian a ese grupo de poder. Y aunque para Gramsci todo el mundo “desarrolla fuera de su profesión una actividad intelectual”, no todas las personas “cumplen en la sociedad el papel de intelectuales”³⁰.

La gran teorización del pensador italiano afirma que el poder no descansa solo en las estructuras del Estado –con sus mecanismos coercitivos, administrativos o ejecutivos--, sino que permanece diseminado en distintos oficios o profesiones: periodistas, funcionarios, escritores, artistas, sindicalistas, políticos, universitarios, líderes locales... y, en menor grado, en cada hombre y mujer que tienen una idea del mundo o una “conducta moral consciente”. Todas las personas, en la medida en que actúan como intelectuales, colaboran activamente para mantener o luchar contra esa hegemonía. Al defender y expresar sus opiniones y puntos de vista, todos ellos contribuyen a “sostener o a modificar una concepción del mundo”³¹.

La idea de “cultura” gramsciana, entendida como un espacio en el que se dirimen los conflictos, en el que se representan unas luchas de poder y de dominio superando la noción de base/superestructura, se vuelve así decisiva. Junto a otros conceptos como el de “hegemonía” o el de “clases subalternas”, dará pie a análisis mucho más profundos y sugerentes en el ámbito de los estudios culturales, especialmente a partir de los años 70 de la pasada centuria. Por entonces las ideas de Gramsci llevaban varios años difundiéndose por el mundo de habla inglesa: su influencia radicará en “el modo en que interpretaba la relación entre cultura, sociedad y política, más como reciprocidad que como derivación, manteniendo la primera como una

²⁹ GRAMSCI, Antonio, *¿Qué es la cultura popular?*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2011, p. 89.

³⁰ GRAMSCI, Antonio, *¿Qué es la cultura popular?...*, pp. 107 y 102.

³¹ GRAMSCI, Antonio, *¿Qué es la cultura popular?...*, p. 107.

fuerza activa”³²: la cultura es tan importante para quien domina o aspira a dominar la sociedad como la política o la economía.

De entre todos los estudiosos de la cultura anglosajones, quizá sea Raymond Williams quien mejor integra las ideas de Gramsci en su propia concepción de la cultura. Revisando y aclarando los conceptos fundamentales marxistas, Williams muestra cómo la sociedad no es un espacio vacío, una “cáscara muerta” (“*dead husk*”), que se limita a enmarcar los actos de los individuos y las colectividades. La sociedad “*is always also a constitutive process with very powerful pressures which are both expressed in political, economic, and cultural formations*”³³. Williams incide en la importancia del concepto gramsciano de “hegemonía”, no sólo porque va más allá de la clásica dicotomía entre “base” y “superestructura”, sino porque está en condiciones de explicar mejor los complejos modos de dominación vinculados con la sociedad industrial moderna. El término acuñado por el pensador italiano, aunque los incluye, supera como herramienta analítica a conceptos como “ideología” o “cultura”, en la medida en que éstos se presentan como estructuras o sistemas más o menos estáticos: la hegemonía, en cambio, es siempre un proceso. Es producto de una confrontación o tensión entre fuerzas, relaciones y experiencias, que reconfiguran constantemente los límites de lo hegemónico. La hegemonía, por tanto:

*It does not just passively exist as a form of dominance. It has continually to be renewed, recreated, defended, and modified. It is also continually resisted, limited, altered, challenged by pressures not at all its own. (...) The reality of any hegemony (...) is that, while by definition it is always dominant, it is never either total or exclusive*³⁴.

Es ahí, en lo cultural, donde confluyen los intereses políticos, económicos e ideológicos de los distintos grupos humanos; donde se definen y

³² SERNA, Justo y PONS, Anacleto, “Antonio Gramsci, cultura y actualidad”, en Antonio GRAMSCI, *¿Qué es la cultura popular?...*, p. 28. Sobre la recepción de la obra de Gramsci fuera de Italia, pp. 20-28.

³³ WILLIAMS, Raymond, *Marxism and Literature*, Oxford:New York, Oxford University Press, 1977, p. 87. Hay traducción castellana a cargo de Pablo di Masso: “[La sociedad] es siempre un proceso constitutivo de presiones muy poderosas que se expresan en las formaciones culturales, económicas y políticas”, en Raymond WILLIAMS, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1997 [1977], p. 107.

³⁴ WILLIAMS, Raymond, *Marxism and Literature...*, pp. 112-113. Hay traducción castellana a cargo de Pablo di Masso: “[La hegemonía, por tanto,] no se da de modo pasivo como una forma de dominación. Debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada. Asimismo, es continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por presiones que de ningún modo le son propias (...). La realidad de toda hegemonía (...) es que, mientras que por definición siempre es dominante, jamás lo es de un modo total o exclusivo”, en Raymond WILLIAMS, *Marxismo y literatura...*, pp. 134-135.

entran en disputa “las identidades sociales”³⁵. Es ahí, en lo cultural, donde los seres humanos construyen, modifican y defienden sus puntos de vista sobre la vida y el mundo, sobre la masculinidad y la feminidad, sobre lo que significa pertenecer a una nación o a un grupo social determinado. Pero también sobre el tipo de educación que deben recibir los niños en las escuelas, la actitud que el gobierno debe adoptar hacia los inmigrantes, la mayor o menor tolerancia hacia la corrupción, el papel que deben desempeñar las mujeres en la vida pública, el rol del Estado en la economía... todos estos aspectos (y muchos más) están sometidos constantemente a discusión y se transforman conforme la controversia se desarrolla. El escenario en el que las discrepancias se producen, en el que todas estas visiones del mundo se esfuerzan por imponerse sobre las demás, es el ámbito de lo cultural.

Dichos proyectos e intereses son constantemente sustentados por unas personas y erosionados por otras, modificándose en el choque y constituyéndose de manera distinta una y otra vez. Recordemos de nuevo las palabras de Raymond Williams:

*In this active process the hegemonic has to be seen as more than the simple transmission of an (unchanging) dominance. On the contrary, any hegemonic process must be especially alert and responsive to the alternatives and opposition which question or threaten its dominance. The reality of cultural process must then always include the efforts and contributions of those who are in one way or another outside or at the edge of the terms of the specific hegemony*³⁶.

De este modo, volverse hegemónico en el terreno cultural resulta indispensable para conquistar el poder, pero también para mantenerlo³⁷.

Si aceptamos las tesis de Antonio Gramsci y de Raymond Williams, y asumimos que la cultura es un espacio de negociación y conflicto entre distintas concepciones del mundo, convendremos entonces en que los productos culturales tienen algo que enseñarnos sobre todas esas voces que

³⁵ BURDIEL, Isabel, “Lo imaginado como materia interpretativa para la historia”, en Isabel BURDIEL y Justo SERNA, *Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas...*, p. 3.

³⁶ WILLIAMS, Raymond, *Marxism and Literature...*, p. 113. Hay traducción castellana a cargo de Pablo di Masso: “Dentro de este proceso activo lo hegemónico debe ser visto como algo más que una simple transmisión de una dominación (inmodificable). Por el contrario, todo proceso hegemónico debe estar en un estado especialmente alerta y receptivo hacia las alternativas y la oposición que cuestiona o amenaza su dominación. La realidad del proceso cultural debe incluir siempre los esfuerzos y contribuciones de los que de un modo u otro se hayan fuera o al margen de los términos que plantea la hegemonía específica”, en Raymond WILLIAMS, *Marxismo y literatura...*, p. 135.

³⁷ GRAMSCI, Antonio, *¿Qué es la cultura popular?...*, p. 90.

pugnan por dejarse oír y por convertirse en “hegemónicas”. Los artículos de opinión aparecidos en un periódico contribuyen a construir o a poner en cuestión una determinada hegemonía. También, aunque quizá en menor medida, una simple conversación en la barra del bar (recordando a Gramsci, todos somos intelectuales). Las tertulias radiofónicas hacen lo propio, al igual que las series de dibujos animados que ven nuestros hijos: todas estas manifestaciones, que se dan en lo cultural, expresan un punto de vista sobre la realidad y la vida. Los anuncios televisivos, los sermones del párroco en la iglesia, la película que acudimos a ver al cine o la novela que estamos leyendo, transmiten una visión sobre del mundo que tiene efectos sobre el receptor y que compite, choca o dialoga con otras concepciones de la realidad que también se muestran en dicho entorno. Así es cómo el estudio de las manifestaciones culturales producidas en una época permitirá acercarse a las luchas, las aspiraciones, las esperanzas y los temores de las distintas sensibilidades que ocupan el espacio cultural tratando de hacerse visibles.

Llegados a este punto estamos en condiciones de afirmar que una novela, como producto cultural de un determinado período histórico, indica más sobre los conflictos de su tiempo, sobre las identidades que pugnan por dejarse oír e imponerse sobre las otras, de lo que en un principio pueda parecer. Pero, ¿cómo abordar esos supuestos conflictos en la novela si no podemos remitirnos a la realidad externa a ella? Isabel Burdiel y Justo Serna lo explican en un opúsculo titulado *Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas*. En concreto, Isabel Burdiel lo expone del siguiente modo:

Algo bien distinto sucede cuando el historiador lee literatura, no como una fuente de datos o como un adorno, sino como *parte de* su reflexión histórica. (...) Es decir, cuando se considera a los escritores, a sus creaciones y a sus personajes —y las posibles lecturas que suscitaron— como actores históricos por derecho propio, aunque con características expresivas peculiares. En este sentido, utilizar la literatura en historia no quiere decir reducir la literatura a historia sino que, de hecho, implica lo contrario: entrar en la propia lógica de la literatura; no alterarla, reconducirla o reducirla a otra lógica distinta, sea ésta sociológica, histórica o filosófica. Implica, pues y sobre todo, entender la literatura como literatura³⁸.

³⁸ BURDIEL, Isabel, “Lo imaginado como materia interpretativa para la historia”, en Isabel BURDIEL y Justo SERNA, *Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas...*, p. 3. La cursiva, en el original.

Lo que Burdiel reclama en este fragmento es que los historiadores se tomen en serio la literatura, que la analicen como lo que es, ni más ni menos. Hay que adentrarse en el interior de la novela sin abandonar la lógica que establece el propio texto. ¿El objetivo? Tratar a los personajes y sus conflictos con rigor y seriedad, esforzándose por descubrir esas identidades en pugna, las manifestaciones de esos mundos que chocan. Para emprender el viaje será necesario pertrecharse bien, pues muchos de los problemas a los que tendrá que hacer frente el historiador son “similares a los del crítico literario”³⁹. Se hace esencial, pues, una teoría de la novela que dote al historiador de las herramientas necesarias para llevar a cabo su tarea. Afortunadamente, la riqueza y variedad de enfoques que la crítica literaria pone a disposición del investigador le permiten desarrollar su labor desde muy variadas perspectivas. Consciente de que “desde cualquier ángulo se puede observar el todo”⁴⁰, el presente trabajo prestará especial atención a las aportaciones que sobre este asunto ha desarrollado Mijaíl Bajtín. Sin pretender ser exhaustivo, a continuación realizaré algunas consideraciones sobre determinadas aportaciones del teórico ruso que considero importantes para explicar mejor la posición metodológica de la tesis. Estas consideraciones también me servirán para argumentar por qué novelas como *Drácula* pueden ser especialmente adecuadas a la hora de descubrir esas identidades propiamente históricas.

LA PALABRA EN LA NOVELA

Isabel Burdiel, refiriéndose a las contribuciones de la crítica literaria que resultan más fructíferas para la disciplina histórica, efectúa una reflexión de largo alcance sobre la que convendría detenerse.

Desde mi punto de vista, lo que más puede interesar de la actual crítica literaria al historiador es su insistencia en la materialidad social del lenguaje y en el carácter abierto, inestable, no fijo (excepto por la fuerza) de los significados lingüístico-sociales. Una insistencia que permite desvelar (iluminar) las formas en que –en el juego de las relaciones de poder social– se intenta fijar los significados, cortar la cadena de diferencias, ocultarla en suma. Es decir, interesa porque permite desvelar los procedimientos a través

³⁹ BURDIEL, Isabel, “Lo imaginado como materia interpretativa para la historia” en Isabel BURDIEL y Justo SERNA, *Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas...*, p. 4.

⁴⁰ SERNA, Justo, *La imaginación histórica...*, p. 22.

de los cuales la ideología dominante, el “sentido común” de una época, intenta establecer una relación no problemática, rígida, entre identidad y lenguaje, entre el ser social y la conciencia social, entre el nombre y la cosa nombrada, entre el mundo mudo y el yo que habla⁴¹.

Cuando Isabel Burdiel habla de la “materialidad social del lenguaje” y del “carácter abierto” e “inestable” de “los significados lingüístico-sociales”, es razonable pensar que hace alusión a la corriente de la crítica literaria conocida como “postestructuralismo”. Para el tema que nos ocupa, este conjunto de teorías se apoya, para transformarlas, en una serie de distinciones realizadas por Ferdinand de Saussure a principios del siglo XX y que resultan esenciales para la formación de la lingüística tal como hoy la conocemos. La primera de esas distinciones es la que establece dentro del signo lingüístico entre “significante” y “significado”: para Saussure las palabras son signos formados por dos lados, como las dos caras de una moneda. Estos dos elementos “están íntimamente unidos y se requieren recíprocamente (...). Llamamos *signo* a la combinación del concepto y de la imagen acústica”. El filólogo propone entonces “conservar la palabra *signo* para designar la *totalidad* y reemplazar *concepto* e *imagen acústica* respectivamente por *significado* y *significante*”⁴². Por un lado tendríamos “una marca, escrita u oral, llamada «significante»” y por el otro un concepto; es decir, “aquello que se piensa cuando se produce la marca” y que llamamos «significado»⁴³. La relación entre significante y significado sería además arbitraria y lineal⁴⁴.

La segunda diferenciación es la establecida entre «lengua» (*langue*) y «habla» (*parole*). La «lengua» “es el conjunto de los hábitos lingüísticos que permiten a un sujeto comprender y hacerse comprender”⁴⁵; el «habla», por su parte, sería la manifestación individual y concreta de la lengua. Por último, la «lengua», como sistema total, es para Saussure “un presente perpetuo”. Es decir, “está completa en cualquier momento, independientemente de lo que

⁴¹ BURDIEL, Isabel, “Lo imaginado como materia interpretativa para la historia” en Isabel BURDIEL y Justo SERNA, *Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas...*, p. 4.

⁴² DE SAUSSURE, Ferdinand, *Curso de Lingüística general*, Madrid, Akal, 1991, citado en José Manuel CUESTA ABAD y Julián JIMÉNEZ HEFFERNAN (eds.), *Teorías literarias del siglo XX...*, pp. 40-41. Subrayado en el original.

⁴³ SELDEN, Raman, WIDDOWSON, Peter y BROOKER, Peter, *La teoría literaria contemporánea...*, pp. 88-89.

⁴⁴ LEPSCHY, Giulio C., *La lingüística estructural*, Barcelona, Anagrama, 1971 [1966], p. 49.

⁴⁵ DE SAUSSURE, Ferdinand, *Curso de Lingüística general...*, citado en José Manuel CUESTA ABAD y Julián JIMÉNEZ HEFFERNAN (eds.), *Teorías literarias del siglo XX...*, p. 44.

pueda haber cambiado en ella en un momento anterior”⁴⁶. O como escribe Giulio C. Lepschy: “el utilizador de una lengua tiene la impresión de utilizar un instrumento estable, no un instrumento que se está transformando mientras él lo usa”⁴⁷. De este modo, los enunciados que emplea un hablante concreto sólo tienen un significado: aquel que poseen en el momento en que los pronuncia. Las palabras, por tanto, “no tienen memoria”⁴⁸.

Lo que el postestructuralismo señala es precisamente lo apuntado por Isabel Burdiel: la naturaleza esencialmente inestable de la significación. “El signo ya no es tanto una unidad con dos lados” (piénsese en las dos caras de un papel) como “una «fijación» momentánea entre dos capas en movimiento”⁴⁹. Para el postestructuralismo, el sistema cerrado de Saussure no se sostiene en cuanto consideramos la dimensión social del lenguaje: las palabras (significantes) sí tienen memoria porque su sentido (significado) es múltiple y variado, ha cambiado a lo largo del tiempo. La palabra “carro”, por ejemplo, es un carruaje de dos ruedas; un vehículo de guerra o de combate; una cantidad grande de algo; la pieza de algunas máquinas que se desplaza horizontalmente, como la que sostiene el papel en las máquinas de escribir; un coche; un objeto con ruedas que se emplea como cesto de la compra, y varias acepciones más. Si tomamos cualquiera de estas palabras y buscamos su significado, encontramos múltiples ramificaciones. El significante “cesto” del cesto de la compra, también alude a una cesta grande y más alta que ancha, formada a veces con mimbres; a una papelerera o a una canasta. La canasta, a su vez, alude a un aro metálico por el que se introduce una pelota, a un juego de naipes o a un tipo de medida para las aceitunas.

Con estos ejemplos, que podrían prolongarse hasta el infinito, se observa el carácter esencialmente inestable de la significación, “su camaleónica existencia, cambiando de colores con cada nuevo contexto”⁵⁰. Exactamente lo que Burdiel condensa en una frase:

Lo que más puede interesar de la actual crítica literaria al historiador es su insistencia en la materialidad social del lenguaje y en el carácter abierto,

⁴⁶ JAMESON, Fredric, *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*, Barcelona, Ariel, 1980, pp. 19-20.

⁴⁷ LEPSCHY, Giulio C., *La lingüística estructural...*, p. 33.

⁴⁸ JAMESON, Fredric, *La cárcel del lenguaje...*, p. 20.

⁴⁹ SELDEN, Raman, WIDDOWSON, Peter y BROOKER, Peter, *La teoría literaria contemporánea...*, p. 186.

⁵⁰ SELDEN, Raman, WIDDOWSON, Peter y BROOKER, Peter, *La teoría literaria contemporánea...*, p. 187.

inestable, no fijo (excepto por la fuerza) de los significados lingüístico-sociales⁵¹.

No hay, pues, significados fijos, pero sí un interés, que determinados grupos sociales pueden tener, por solidificar el significado de ciertos significantes. A pesar de que en la actualidad alguien quiera imponer un único sentido a la palabra “libertad”, lo cierto es que dicho vocablo conserva en su interior todos los significados que ha tenido a lo largo de su existencia social:

Aunque muchas personas conciben la libertad como una categoría fija o una idea que apenas varía con el paso del tiempo, en este libro se sostiene que, en realidad, el significado de la libertad siempre es objeto de disputa y que su historia es un relato de debates, desacuerdos y luchas (...). Como la libertad encarna no una única idea, sino un complejo de valores, la lucha por definir su significado es una contienda que es a la vez intelectual, social, económica y política⁵².

Lo que Eric Foner pone de manifiesto en este fragmento no es muy diferente a lo apuntado por Antonio Gramsci a propósito de la cultura. Hay conceptos clave sometidos a disputa por distintas colectividades: llenarlos de un sentido propio contribuiría a construir una posición hegemónica en lo cultural que les ayudaría a hacerse con el poder o a conservarlo. Cuando un grupo social dominante, en el ejercicio de la hegemonía, “fija” o intenta fijar un significado único para un significante (“libertad”), está ahogando y silenciando los distintos significados que dicha palabra tiene, ha tenido o podría tener. Es lo que Burdiel resume en la segunda parte de su cita:

[La insistencia en lo inestable de los significados] permite desvelar (iluminar) las formas en que —en el juego de las relaciones de poder social—se intenta fijar los significados, cortar la cadena de diferencias, ocultarla en suma. Es decir, interesa porque permite desvelar los procedimientos a través de los cuales la ideología dominante, el “sentido común” de una época, intenta establecer una relación no problemática, rígida, entre identidad y lenguaje⁵³.

⁵¹ BURDIEL, Isabel, “Lo imaginado como materia interpretativa para la historia” en Isabel BURDIEL y Justo SERNA, *Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas...*, p. 4.

⁵² FONER, Eric, *La historia de la libertad en EE.UU.*, Barcelona, Península, 2010 [1998], pp. 17 y 34. La primera parte de la cita está incluida en prólogo a la edición española (pp. 17-29), redactado por el autor en abril de 2009. La segunda parte pertenece a la introducción de la obra, cuya versión en inglés puede encontrarse aquí: FONER, Eric, *The History of American Freedom*, London, Papermac, 2000 [1998], p. xv: “*Since freedom embodies not a single idea but a complex of values, the struggle to define its meaning is simultaneously an intellectual, social, economic and political contest*”.

⁵³ BURDIEL, Isabel, “Lo imaginado como materia interpretativa para la historia” en Isabel BURDIEL y Justo SERNA, *Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas...*, p. 4.

Pensemos, por ejemplo, en la identidad femenina. ¿Acaso lo que significa ser mujer en el siglo XXI no está sometido a discusión y a lucha? ¿Y no es en el terreno de lo cultural donde se dirimen esos conflictos? Acudamos de nuevo a la publicidad, a las películas, a las novelas... todas esas manifestaciones culturales adoptan un punto de vista sobre la mujer, sobre su lugar en el mundo, sobre sus derechos, obligaciones y responsabilidades, sobre su forma de vestir, de ser y de comportarse. Si trasladamos esta problemática a la historia podríamos preguntarnos: ¿qué significaba ser mujer en el siglo XIX? ¿Hay posibilidad de recuperar los diferentes sentidos que ese significante tuvo cien años atrás? ¿Se podría estudiar cómo uno de todos esos significados se convirtió en dominante desplazando al resto?

Quizá haya una forma de localizar en la palabra esos significados, una forma de analizarlos y recuperarlos para descubrir los desacuerdos, los debates, las luchas que permanecen atrapadas en su interior y que en un momento determinado la ideología dominante ha intentado cercenar. El objetivo de quienes aspiran a monopolizar el poder siempre ha sido el mismo: hacer de la palabra algo inmutable, fijo, no problemático, cuando en realidad es una fuente de riqueza y conflicto.

Roland Barthes expresa la lucha a la que me refiero en un artículo aparecido en 1973 titulado “La guerra de los lenguajes”. Barthes relata que mientras paseaba un día por el campo se encontró con tres letreros distintos en la puerta de tres casas: *chien méchant* (“perro malvado”), *chien dangereux* (“perro peligroso”) y *chien de garde* (“perro de guardia”). Barthes enseguida advierte que el mensaje de los tres letreros es el mismo: “No entres (o te morderán)”⁵⁴. La lingüística, añade, en la medida en que “sólo se ocupa de los mensajes”, no tiene nada que decir sobre lo que diferencia a los tres carteles; sin embargo, el sentido de cada una de esas expresiones es distinto: “estamos leyendo, a través de un mismo lenguaje, tres opciones, tres compromisos, tres mentalidades”. Aunque la lengua es la misma, el discurso es diferente: detrás de cada una de esas advertencias hay una determinada concepción del mundo o, como lo expresa Barthes en este caso, “un determinado sistema de

⁵⁴ BARTHES, Roland, “La guerra de los lenguajes”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1994 [1984], pp. 135-139. Cf. Giulio C. LEPSCHY, *La lingüística estructural...*, p. 24.

propiedad”. Uno es un sistema de propiedad salvaje (“el perro, o sea, el propietario, es malvado”); otro es más bien protector (“el perro es peligroso, la casa está armada); el último es un sistema legítimo (“el perro guarda la propiedad, se trata de un derecho legal”). El pensador francés saca la siguiente conclusión:

Al nivel más sencillo de los mensajes (*No entrar*), el lenguaje (el discurso) estalla, se fracciona, se escinde; se da una división de los lenguajes que ninguna simple ciencia puede asumir; la sociedad, con sus estructuras socioeconómicas y neuróticas, interviene; es la sociedad la que construye el lenguaje como un campo de batalla⁵⁵.

Dejando de lado el uso que Barthes hace de la palabra “sociedad”, las ideas sobre las que reflexiona en su artículo no son enteramente suyas. Al final del texto comenta que “sólo la escritura es capaz de mezclar las hablas (...) y (...) darle al lenguaje una dimensión de carnaval”⁵⁶. La referencia al carnaval alude directamente a Mijaíl Bajtín, crítico literario ruso, y a su obra *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Aunque escrita en 1941, para cuando Barthes redacta su artículo (1973), dicha obra acababa de ser traducida al francés, concretamente en 1965. Es Bajtín, antes que nadie, quien pone en cuestión el modelo de Ferdinand de Saussure. Es Bajtín quien defiende una concepción del lenguaje esencialmente social, contextual e histórica, situándose en las antípodas del pensamiento sausseriano, pero también contraponiéndose al modelo adoptado posteriormente por el giro lingüístico y por el de todos aquellos teóricos que piensan que no existe nada fuera del texto⁵⁷.

Si para Saussure el lenguaje es estático y único, para Bajtín es cambiante y plural. El crítico ruso considera un error importante ignorar el carácter social del lenguaje: “La forma y el contenido van unidos en la palabra entendida como fenómeno social; social en todas las esferas de su existencia y en todos sus elementos”⁵⁸. Tanto el tiempo como el uso estratifican el lenguaje, lo dividen en un conjunto plural y heterogéneo de variantes. Se divide, por

⁵⁵ BARTHES, Roland, “La guerra de los lenguajes”, en *El susurro del lenguaje...*, p. 136.

⁵⁶ BARTHES, Roland, “La guerra de los lenguajes”, en *El susurro del lenguaje...*, p.139.

⁵⁷ GUNN, Simon, *Historia y teoría cultural*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2011 [2006], p. 88.

⁵⁸ BAJTÍN, Mijaíl, “La palabra en la novela”, en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989 [1975], p. 77. El texto puede encontrarse en las pp. 77-236. Las páginas que siguen se atienen fundamentalmente a lo dicho allí.

ejemplo, en función de los géneros: el lenguaje de la oratoria no es el mismo que el periodístico, el judicial o el publicitario; todos ellos tienen intenciones y funciones distintas, y cargan las palabras con esas mismas intenciones, con esas mismas funciones. También existe una estratificación profesional del lenguaje: el del policía, el del activista político, el del profesor de escuela o el del futbolista. Cada oficio imprime un acento propio a las expresiones de las que hace uso, llenándolas de sentidos y valoraciones. Se da igualmente una estratificación social del lenguaje: los distintos grupos sociales, determinados periódicos y revistas, algunas obras importantes e incluso ciertos individuos, tienen la capacidad de llenar las palabras “con sus intenciones y acentos característicos”. Hasta tal punto que:

En cada momento histórico de la vida verbal-ideológica, cada generación, del estrato social que sea, tiene su propio lenguaje; es más, cada edad tiene, en lo esencial, su lenguaje, su vocabulario, su sistema específico de acentuación, que varían, a su vez, en función del estrato social, de la clase de enseñanza (...) y otros factores de estratificación⁵⁹.

Finalmente, “coexisten en todo momento los lenguajes de las diferentes épocas y períodos de la vida social-ideológica”. Es decir, aquello que Justo Serna y Anacleto Pons comentan a propósito de la historia cultural, ese “pasado que llega hasta nosotros” de diversas maneras. También lo hace a través del lenguaje. Las palabras están llenas de sentidos e intenciones que provienen del pasado y de las que no podemos desprendernos tan fácilmente. La palabra “cuneta”, por ejemplo, posee una profunda carga ideológica y moral que, pasados setenta años del final de la Guerra Civil Española, aún nos divide. El lenguaje, por tanto, es de una pluralidad asombrosa en cada instante de su existencia. “Encarna las contradicciones social-ideológicas entre el presente y el pasado”, pero también las que se dan entre los distintos grupos sociales del presente, entre las distintas profesiones, edades, escuelas, corrientes, círculos, etc. Los diferentes estratos coexisten, “se cruzan entre sí de manera variada”⁶⁰. Además, todos y cada uno de ellos:

Constituyen puntos de vista específicos sobre el mundo, son las formas de interpretación verbal del mismo (...). Como tales, todos ellos pueden ser comparados, pueden completarse recíprocamente, contradecirse, correlacionarse dialógicamente. Como tales se encuentran y coexisten en la

⁵⁹ BAJTÍN, Mijaíl, “La palabra en la novela”..., pp. 107-108.

⁶⁰ BAJTÍN, Mijaíl, “La palabra en la novela”..., p. 108.

conciencia de la gente y, en primer lugar, en la conciencia creadora del artista-novelistas. Como tales, viven realmente, luchan y evolucionan en el plurilingüismo social⁶¹.

Así pues, en una sociedad dada, el lenguaje tiene muchos significados que se cruzan y se apelan entre ellos. Para Bajtín, el lenguaje único al que alude Saussure tan sólo es uno de los muchos que existen en el plurilingüismo real de la vida del lenguaje. Lo que sucede es que dicho lenguaje único, que aparece unido a procesos de centralización político-culturales, trata de silenciar al resto de los que cohabitan con él. Actuaría entonces de un modo hegemónico, con el propósito de imponer su sentido, sus intenciones y su propio acento a las palabras. Sin embargo, “junto a las fuerzas centrípetas” (esas que buscan unificar el lenguaje) encarnadas en el lenguaje único, “actúan constantemente las fuerzas centrífugas de la lengua”, las representadas por el plurilingüismo y la estratificación⁶². Estas últimas buscan expresar la riqueza emocional e ideológica de una sociedad a través de su propio lenguaje. De este modo, cada enunciado, en cada momento de su existencia, “está implicado en el «lenguaje único» (...) y, al mismo tiempo, en el plurilingüismo social e histórico”. De cada enunciado, por tanto, “se puede hacer un análisis completo y amplio, descubriéndolo como unidad contradictoria, tensa, de dos tendencias opuestas de la vida lingüística”⁶³. He aquí una de las claves para nuestro análisis histórico: en cada palabra, el lenguaje único, el dominante en una época determinada, trata de imponer su propia visión del mundo; pero al mismo tiempo existen otros sentidos en su interior que se le resisten. El resultado de todo este proceso es que:

No quedan palabras y formas neutrales, de «nadie»: el lenguaje se ve totalmente malversado, recorrido por intenciones, acentuado (...) Todas las palabras tienen el aroma de una profesión, de un género, de una corriente, de un partido, de una cierta obra, de una cierta persona, de una generación, de una edad, de un día, de una hora. Cada palabra tiene el aroma del contexto y de los contextos que ha vivido intensamente su vida desde el punto de vista social; todas las palabras y las formas están pobladas de intenciones (...). El lenguaje no es un medio neutral que pasa, fácil y libremente, a ser propiedad intencional del hablante: está poblado y superpoblado de intenciones ajenas⁶⁴.

⁶¹ BAJTÍN, Mijaíl, “La palabra en la novela”..., pp. 108-109.

⁶² BAJTÍN, Mijaíl, “La palabra en la novela”..., pp. 89-90.

⁶³ BAJTÍN, Mijaíl, “La palabra en la novela”..., p. 90.

⁶⁴ BAJTÍN, Mijaíl, “La palabra en la novela”..., pp. 110-111.

La palabra, por tanto, está llena de sentidos, de voces que dialogan dentro de ella, que se interrogan entre sí, se contradicen y pugnan por hacerse oír, por imponerse. Recuperemos de nuevo la noción de “libertad” para entenderlo. O pensemos en un vocablo más sencillo: la palabra “casa” no significará lo mismo para el adolescente que ha salido de *marcha* un sábado por la noche, que para el joven que, mirando las estrellas, descansa en una trinchera durante la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, cuando en la actualidad decimos “casa” no podemos desprendernos tan fácilmente de las intenciones que los otros le han transmitido a la palabra: conserva en su interior el acento que le da el soldado, pero también la connotación que le transfiere el joven despreocupado; en ella está la muerte de la guerra, el dolor de todas aquellas personas que nunca pudieron regresar a su hogar, pero también ese espacio un tanto represivo en donde no hay más remedio que acatar unas normas. Así lo explica Bajtín en una de sus primeras obras:

Toda enunciación concreta es un acto social (...). Su realidad unitaria ya no es la de un cuerpo físico, sino la realidad de un fenómeno histórico (...). Su singularidad es la de una realización histórica en una época determinada y en condiciones sociales determinadas⁶⁵.

Cada enunciación concreta es, efectivamente, un fenómeno histórico. Como indica Isabel Burdiel, lo que el crítico ruso pone de manifiesto es que “el lenguaje sólo puede ser «alcanzado», «comprendido», en su inevitable orientación hacia el otro”⁶⁶. El lenguaje del soldado, su desgarró, nos apela, aún tiene que ver con nosotros.

Donde mejor se condensa y se deja sentir esa algarabía, las distintas concepciones del mundo que dialogan y se contradicen, es en la novela. Mientras que desde las élites ideológico-culturales y políticas se producía el proceso de centralización ideológico-verbal del lenguaje único relacionado con la formación del estado moderno, alrededor de las fuerzas descentralizadoras orbitaban y cobraban forma la novela y los géneros literarios afines a ella.

A la vez que resuelve la poesía, en los altos círculos ideológico-sociales oficiales, el problema de la centralización cultural, nacional, política, del mundo ideológico-verbal, en las capas bajas, en los escenarios de las

⁶⁵ BAJTÍN, Mijail, *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*, Madrid, Alianza, 1994 [1928], p. 194.

⁶⁶ BURDIEL, Isabel, “Lo que las novelas pueden decir a los historiadores. Notas para Manuel Pérez Ledesma”, en José ÁLVAREZ JUNCO, Rafael CRUZ, Florencia PEYROU [et al.], *El historiador consciente. Homenaje a Manuel Pérez Ledesma*, Madrid, UAM Ediciones, Marcial Pons, 2015, p. 269.

barracas y ferias, suena el plurilingüismo de los payasos, la ridiculización de «lenguas» y dialectos, evoluciona la literatura del fabliau y de las comedias satíricas, de las canciones de calle, de los proverbios y los chistes; no existía en este caso ningún centro lingüístico, pero se desarrollaba un juego vivo a través de los «lenguajes» de los poetas, estudiosos, monjes, caballeros, etc.; todos los «lenguajes» eran máscaras y no existía un rostro auténtico, indiscutible, de la lengua⁶⁷.

Este plurilingüismo de las capas bajas, del que surgirá la novela, “estaba orientado, de manera paródica y polémica, contra los lenguajes oficiales de la contemporaneidad. Era un plurilingüismo dialogado”⁶⁸. Es por eso por lo que la novela representa,

de una forma u otra, todas las voces sociales e ideológicas de su era; todos los lenguajes de esa era que a través de ella reclaman significación; la novela es, en suma, un microcosmos de la heteroglosia social y de sus conflictos⁶⁹.

Las distintas voces que tienen cabida en la novela son expresión de las disputas de la época porque la novela, por su propia naturaleza, “admite en su obra el plurifonismo y el plurilingüismo del lenguaje literario y extraliterario”. En las novelas cabe de todo: discursos políticos, sentencias judiciales, la jerga de los jóvenes, el lenguaje periodístico, el de los soldados, de los especuladores inmobiliarios... Recoge la multitud de registros que existen en su época y los organiza de una determinada manera. Lo hace, además, sin depurar “las palabras de intenciones y tonos ajenos”, sin destruir “los gérmenes del plurilingüismo social”⁷⁰. Se convierte así en “la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje”⁷¹.

De este modo, “cada lenguaje es en la novela un punto de vista, un horizonte ideológico social de grupos sociales reales y de sus representantes”⁷². En la novela no hay un único lenguaje, “sino muchos que se combinan entre sí en una unidad puramente estilística”. Son unos lenguajes, además, “que no están situados en el mismo plano” y que no se corresponden con los del autor. Atribuir todos esos lenguajes ajenos al vocabulario único del

⁶⁷ BAJTÍN, Mijaíl, “La palabra en la novela”..., pp. 90-91.

⁶⁸ BAJTÍN, Mijaíl, “La palabra en la novela”..., p. 91.

⁶⁹ BURDIEL, Isabel, “Lo imaginado como materia interpretativa para la historia”, en Isabel BURDIEL y Justo SERNA, *Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas...*, p. 5.

⁷⁰ BAJTÍN, Mijaíl, “La palabra en la novela”..., p. 115.

⁷¹ BAJTÍN, Mijaíl, “La palabra en la novela”..., pp. 80-81.

⁷² BAJTÍN, Mijaíl, “La palabra en la novela”..., p. 226.

autor “es tan absurdo como atribuir al lenguaje del autor los errores gramaticales, presentados objetivamente, de alguno de los personajes”.

[Los lenguajes ajenos] llevan también, naturalmente, el acento del autor; también ellos están determinados, en última instancia, por la voluntad artística del autor, pero no pertenecen al lenguaje del autor y no se sitúan en el mismo plano que ese lenguaje⁷³.

Nos encontramos, entonces, con un hecho fundamental: “La tarea de describir el lenguaje de la novela es absurda (...) porque no existe el objeto mismo de tal descripción –un lenguaje único en la novela”⁷⁴. El autor llena su obra con lenguajes que no son el suyo, la inunda de palabras ajenas, tomadas de la realidad extraliteraria en la que se halla inmerso, dando cobijo a un plurilingüismo social que no hace más que expresar las diferentes concepciones del mundo en una sociedad dada. La voz del autor, por tanto, es tan solo una de las múltiples que pueblan la novela, y ni siquiera tiene por qué ser la más importante. Es, sencillamente, “una más que pugna por hacerse oír en un campo de fuerzas, de representaciones y de voces en conflicto que la trascienden”⁷⁵. Para Bajtín, en fin, “el autor es un discurso entre otros, no una realidad ni una instancia superior que ordene y gobierne el discurso”⁷⁶.

La afirmación de Bajtín resulta trascendental, y coloca al historiador en una encrucijada. ¿No es importante el autor de una novela? ¿No necesitamos, desde un punto de vista histórico, conocer su vida y su obra, sus influencias y sus obsesiones, para entender mejor su trabajo artístico y las ideas que finalmente transmiten sus narraciones? La respuesta que voy a dar es sencilla y provocadora a un tiempo: no⁷⁷. Ahora mismo la voy a desarrollar.

⁷³ BAJTÍN, Mijaíl, “La palabra en la novela”..., p. 230.

⁷⁴ BAJTÍN, Mijaíl, “La palabra en la novela”..., pp. 230-231.

⁷⁵ BURDIEL, Isabel, “Lo imaginado como materia interpretativa para la historia”, en Isabel BURDIEL y Justo SERNA, *Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas...*, p. 5.

⁷⁶ CATELLI, Nora, *En la era de la intimidad. Seguido de: El espacio autobiográfico*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007, p. 62.

⁷⁷ Isabel Burdiel no estaría de acuerdo con este aserto. Ver Isabel BURDIEL, “Lo que las novelas pueden decir a los historiadores. Notas para Manuel Pérez Ledesma”, en José ÁLVAREZ JUNCO, Rafael CRUZ, Florencia PEYROU [et al.], *El historiador consciente. Homenaje a Manuel Pérez Ledesma...*, pp. 279-280.

LA CUESTIÓN DEL AUTOR Y LOS DISCURSOS EN *DRÁCULA*

Si aceptamos que la novela titulada *Drácula* también puede entenderse como un fragmento conservado del pasado, las teorías de Mijaíl Bajtín adquieren gran importancia para el historiador⁷⁸. Le permiten considerar la palabra en la novela como una “huella”, como un registro de las luchas ideológico-sociales que se desarrollan entre el lenguaje único y el plurilingüismo, entre diferentes concepciones del mundo que compiten por imponerse. En esa lucha están en juego la construcción de distintas identidades sociales y políticas y, en última instancia, la dirección moral y cultural de la sociedad.

Al concebir el lenguaje como algo esencialmente social, el investigador necesita comprender las intenciones con las que pueden estar acentuadas las palabras en la novela. En este sentido, las teorías de Bajtín se adaptan bien a la labor del historiador en la medida en que exigen acudir permanentemente al contexto histórico y social en el que esos enunciados fueron expresados. No se trata, como ya he repetido, de trasladar los datos de la ficción a la realidad externa, sino de contextualizar la orientación, las connotaciones y las voces que tienen cabida en la novela. Este método emparenta de nuevo a Bajtín con la historia cultural, tan interesada en la reconstrucción del sentido, y recuerda, siquiera vagamente, las prácticas del Nuevo Historicismo. Ambas corrientes comparten al menos su interés por reivindicar el uso de la historia en la teoría literaria⁷⁹.

Sin embargo, y pese a todas las similitudes mencionadas, el reto que para el historiador representan las reflexiones de Bajtín no es menor. Por un lado, sus teorías aportan una forma de pensar la historia y la cultura a través del lenguaje⁸⁰; por otro, si resulta que la voz del autor es una de las muchas que pululan por la novela, su importancia se vuelve relativa; se aleja, en

⁷⁸ Uno de los textos más importantes escritos sobre *Drácula* desde la perspectiva dialógica de Mijaíl Bajtín es el de Rebecca A. POPE titulado “Writing and Biting in *Dracula*”, en Glennis BYRON [ed.], *Dracula. New Casebooks*, Basingstoke, New York, Macmillan, 1999, pp. 68-92. El artículo se centra en estudiar las relaciones entre género y texto en la novela.

⁷⁹ THOMAS, Brook, “El Nuevo Historicismo y otros tópicos a la vieja usanza”, en *Nuevo Historicismo*, J. DOLLIMORE... [et al.], compilación de textos y bibliografía, Antonio PENEDO y Gonzalo PONTÓN, Madrid, Arco Libros, 1998, p. 317.

⁸⁰ GUNN, Simon, *Historia y teoría cultural...*, p. 89.

cualquier caso, de esa posición de centralidad que viene ocupando desde el Romanticismo. El presente trabajo se encuentra en esa misma tesitura. Se hace difícil realizar una tesis de historia cultural sobre una novela sin dedicarle un destacado espacio a su autor. ¿Acaso no es esencial? ¿No es el responsable final de la obra?

Conocer la vida de Bram Stoker, su nacimiento en una pequeña localidad irlandesa en 1847, la educación recibida en el seno de una familia burguesa, modesta y trabajadora, su larga enfermedad infantil y las historias de miedo que su madre le contaba cuando estaba enfermo en la cama, pueden ayudar a entender el amor que desarrolló por la lectura y los relatos. Lo mismo podría decirse de su paso por el Trinity College .y la pasión allí desatada por el teatro: todo ello influyó en su producción literaria posterior. Profundizar en el tipo de matrimonio que tuvo con Florence Balcombe, los desengaños amorosos y las obsesiones, sus filias y sus fobias, le resultará muy útil al historiador de la literatura. Comprobar los temas que se repiten en su obra, así como los cambios de estilo y de género, contribuirán a entender mejor la trayectoria y la evolución de un autor que llega en plena madurez a la escritura de *Drácula*⁸¹.

Descubrir el origen de las ideas que emplea, así como los libros manejados para documentarse sobre Transilvania y los vampiros, desvelarán claves importantes sobre el proceso creativo llevado a cabo por el escritor. Los viajes por Estados Unidos y Canadá (de gira con la compañía teatral en la que trabajaba), así como la estancia en lugares como Whitby, donde paseaba y charlaba con los pescadores y donde presencié un naufragio real tras una tormenta, pueden darnos pistas sobre su inspiración, sobre cómo la realidad acabó influyendo en su novela. Reconstruir la labor desempeñada como *mánager* del *Lyceum Theatre* ayudará a entender la importancia que en *Drácula* tienen las mujeres, asiduas visitantes a los teatros por entonces. Consultar los borradores de *Drácula*, los esquemas de los capítulos y las diferentes variaciones experimentadas por el texto a lo largo de su

⁸¹ Para cuando escribió *Drácula*, Stoker ya había publicado seis libros: un manual funcional (*The Duties of the Clerks of Petty Sessions in Ireland*, 1879), un volumen de relatos infantiles (*El país del ocaso*, 1881) y tres novelas (*The Snake's Pass*, 1890; *The Watter's Mou*, 1895; y *The Shoulder of Shasta*, 1895). Ver David J. SKAL, *Hollywood Gothic: The Tangled Web of Dracula from Novel to Stage to Screen*, New York, Faber & Faber, Inc, 2004 [1990], pp. 26-27 (ed. cast: *Hollywood gótico. La enmarañada historia de Drácula*, Madrid, Es Pop Ediciones, 2015, p. 40).

composición, nos mostrará sus dudas y sus intenciones, los diferentes enfoques y los logros del escrito, pero nada de todo esto nos ayudará a explicar mejor esa novela llamada *Drácula*.

Los datos que podamos encontrar sobre la vida, la obra, la producción, las influencias y el proceso de escritura de Bram Stoker están en condiciones de proporcionar información muy interesante y valiosa a distintos tipos de investigadores, a biógrafos, a eruditos; también a todos aquellos interesados en la creación artística y literaria, en la gestación de las novelas, en el proceso interno que sigue todo escritor para componer y dar forma a su universo artístico. Pero el hecho de afirmar que Abraham van Helsing es en realidad el *alter ego* de Bram Stoker, (“desdoblamiento de lo que el escritor irlandés habría gustado de ser”⁸²) no solo es una afirmación discutible, sino que además no enriquece en nada la comprensión de la novela. Que el personaje de Mina Murray esté inspirado en mayor o menor medida en la madre de Stoker o que Drácula haya sido concebido a imagen y semejanza de Henry Irving, el gran actor teatral para el que trabajaba, nos puede proporcionar valiosa información sobre la gestación del escrito, pero no transforma ni un ápice la lectura que pueda realizarse del mismo.

Teniendo en cuenta los objetivos de esta tesis, basada mayoritariamente en el análisis interno de la ficción, ninguno de estos datos tienen trascendencia. El autor Bram Stoker está en la novela, pero no es de él de quien queremos saber, pues el presente trabajo no es una biografía sobre su persona, sino un estudio de historia cultural que persigue descubrir cómo se construyen las identidades sociales, cómo luchan, dialogan y se enfrentan las diferentes concepciones del mundo que coexisten en la época en la que se escribió el texto. *Drácula*, en este sentido, se convierte en un documento muy apropiado para alcanzar mi propósito. La novela está compuesta por fragmentos escritos por diferentes personajes que emplean una gran variedad de recursos estilísticos y lingüísticos. Hay, por ejemplo, informes médicos, artículos periodísticos, textos íntimos, correspondencia personal, telegramas, memorandos, transcripciones de grabaciones fonográficas, anotaciones efectuadas durante un viaje, etc., etc.

⁸² OLIVARES MERINO, Julio Ángel, *Evolución del mito vampírico en la literatura inglesa: de “Drácula” a “Salem’s Lot”*, 2 v., Jaén, Universidad de Jaén, 1999. Tesis doctoral, p. 676.

Debido a esta variedad de registros, en *Drácula* puede comprobarse con relativa facilidad la estratificación social del lenguaje existente a finales del siglo XIX, esa a la que alude Bajtín en sus apuntes. En la novela de Stoker encontramos el lenguaje del médico y el del abogado, el de la joven casadera y el del anciano; el lenguaje de los libros de viaje y el de la literatura gótica, el del noble y el del marinero, el que se emplea en la literatura epistolar y el periodístico; el lenguaje del psiquiatra y el del notario, el del pescador y el de la maestra de escuela, el de la madre y el de la hija; el lenguaje de la violencia y el del entendimiento, el del imperialismo y el de la tolerancia, el del obrero y el del religioso, el del respeto y el del fanatismo.

Todos esos lenguajes, todos esos discursos, conviven en la novela y son ajenos al propio lenguaje del autor, Bram Stoker, pues los ha tomado de la realidad extraliteraria de su tiempo. Cada uno de ellos expresa una opinión y una visión del mundo: muestra unos deseos, unos miedos y unas aspiraciones que se corresponden con unos intereses políticos, económicos y sociales bien reales, pero que quizá no son tan fáciles de rastrear por otros medios porque han sido silenciados por la ideología dominante. El objetivo de esta tesis es descubrir algunos de esos discursos y analizarlos.

Hay que repetirlo: el discurso de Bram Stoker es uno de los muchos que viven dentro de *Drácula*, pero no ocupa una posición destacada entre los demás. Al expresar el plurilingüismo social existente en el siglo XIX por medio de múltiples personajes, *Drácula* da voz a unos discursos que son ajenos a Stoker, y lo hace de forma muy parecida a la efectuada en 1818 por Mary Shelley en *Frankenstein*. Hasta tal punto esto es así que un fragmento de lo que Isabel Burdiel escribe sobre esta última novela podría aplicarse perfectamente a *Drácula*:

Lo que ella recibe [en referencia a uno de los personajes de la narración], como le ocurre al lector, es una serie de voces superpuestas y en conflicto que pugnan por hacerse comprender, por justificarse, por exponer sus ambiciones y sus fracasos, sus experiencias y sus sentimientos. Por contar sus historias dentro de la Historia. En este terreno, como en todos los demás, la voz autorial no es una fuente de sentido último. De hecho, es una más que suena entre otras voces y que carece, de hecho, en el acto de lectura que crea el texto, de autoridad intrínseca o predeterminada por su posición *fuera* del mismo. Su intención, en todo caso, se encuentra diseminada —y envuelta— en un coro de intenciones y de propósitos que la trascienden e, incluso, la cuestionan (...). Lo que leemos es un diálogo entre las voces y los

lenguajes de su época que se encuentran en el terreno común del texto y allí discuten entre ellas, y se *confunden*⁸³.

Y en otro lugar, añade:

Frankenstein se convierte así en un ejemplo destacado del potencial «dialógico» de la novela decimonónica –tal y como lo concibió M. Bajtin— al incluir lenguajes muy diversos en la refracción de sus intenciones y al permitir espacios de autoridad para cada uno de ellos⁸⁴.

En la obra de Stoker sucede exactamente igual. Por eso he optado por tomar esta novela como fuente principal de mi investigación y no cualquier otro texto literario. Sus características favorecen la investigación que aquí propongo emprender: descubrir las identidades que pugnan por contar su propia historia, por definir el mundo según sus presupuestos y por encontrar un espacio en él. Isabel Burdiel lo expresa a la perfección en un texto reciente:

Me interesa «aquello que solo la novela puede decir» respecto a la conformación cultural de valores y saberes diferenciados para comprender un presente opaco, de los descontentos e inquietudes que provoca, de las promesas y esperanzas del futuro, de las identidades nacionales y de género en construcción, de las emociones que las cruzan, construyen y sostienen; los relatos sobre las razas superiores e inferiores, la definición de qué es tradición, su larga batalla y su largo abrazo. Una variopinta y abigarrada red de significados que todavía constituye hoy, en muchos aspectos, la trama en que nos movemos⁸⁵.

Por eso mismo tampoco se dirá nada aquí de aquel irlandés brillante, de aquel hombre que estudió con Oscar Wilde en el *Trinity College*, que fue funcionario y crítico teatral y que se marchó a Londres como secretario personal de Henry Irving, por entonces un prometedor actor de provincias. El hecho de que convirtiera el *Lyceum* en uno de los teatros más reconocidos de la ciudad no modifica en nada el contenido de la obra. El hecho de que su intención, en el momento de escribir *Drácula*, fuera la de combinar una pesquisa de corte detectivesco con alguna amenaza fantástica y sobrenatural⁸⁶, quedará corroborado o desmentido al leer el libro. En realidad,

⁸³ BURDIEL, Isabel, “Lo imaginado como materia interpretativa para la historia”, en Isabel BURDIEL y Justo SERNA, *Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas...*, p. 11. Subrayado en el original.

⁸⁴ BURDIEL, Isabel, “«Frankenstein» o la identidad monstruosa”, en Mary W. SHELLEY, *Frankenstein o El moderno Prometeo*, edición de Isabel Burdiel, Madrid, Cátedra, 1996, p. 78.

⁸⁵ BURDIEL, Isabel, “Lo que las novelas pueden decir a los historiadores. Notas para Manuel Pérez Ledesma”, en José ÁLVAREZ JUNCO, Rafael CRUZ, Florencia PEYROU [et al.], *El historiador consciente. Homenaje a Manuel Pérez Ledesma...*, p. 266.

⁸⁶ PALMER YÁÑEZ, Óscar, “Prólogo”, en Bram STOKER: *Drácula*, Valdemar, Madrid, 2005, p. 17.

no necesitamos saber nada de Bram Stoker para apreciar y valorar su obra, para conocer y comprender mejor los conflictos de su época. Con atender a sus palabras será suficiente.

III

«DRÁCULA» EN LA ACADEMIA

LAS VERSIONES DE *DRÁCULA* Y LA ATENCIÓN DE LA CRÍTICA

Abordar el texto de Bram Stoker plantea un problema inicial relacionado con la idea de “obra”. Michel Foucault problematiza el término, casi de pasada, en un artículo aparecido en 1969 y titulado “¿Qué es un autor?”¹. El pensador francés plantea una serie de interrogantes sobre lo que puede ser considerada la obra de un autor: un breve comentario escrito en el reverso de un recibo, ¿forma parte de su producción? ¿Debe consignarse como si lo fuera o no? ¿Y qué pasa con las distintas versiones de una misma novela?

Prolongando en cierto modo estas reflexiones, Roger Chartier edita en 2006 un librito que rinde homenaje al escrito de Foucault². En “¿Qué es un libro?”, uno de los artículos del volumen, Chartier distingue, siguiendo a David Kastan, dos concepciones generales acerca de las producciones literarias. La «platónica», “según la cual una obra trasciende todas sus posibles encarnaciones materiales”, y la «pragmática», según la cual “ningún texto existe fuera de las materialidades que lo dan a leer u oír”. Estas dos posiciones se concretan en la de aquellos estudiosos que consideran que un texto debería leerse tal y como su autor lo redactó, depurándolo de errores, omisiones accidentales o censuras, y en la de quienes abogan por respetar las diferentes “formas textuales en las que fue editada una obra” ya que así es como llegó a sus destinatarios³.

El estudioso de la novela de Stoker se encuentra con ese mismo dilema: “*Dracula is a bibliographer's nightmare*” (“*Dracula* es la pesadilla del bibliógrafo”), comenta Robert Eighteen-Bisang, erudito experto en las distintas

¹ FOUCAULT, Michel, “¿Qué es un autor?”, en *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales, volumen I*, Barcelona, Paidós, 1999 [1994], pp. 329-360.

² CHARTIER, Roger (ed.), *¿Qué es un texto?*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006.

³ CHARTIER, Roger, “¿Qué es un libro?”, en *¿Qué es un texto?...*, pp. 14-15.

ediciones, adaptaciones y traducciones de la obra. Para empezar, “*there is an extensive pre-textual state that includes Bram Stoker's Notes and Papers (...) and preliminary material that was excised before publication*”⁴. Entre todo este material se encuentra un texto que para algunos estudiosos podría ser considerado el primer capítulo de la novela. El escrito acabaría publicándose en 1914, junto a otros relatos de Stoker, con el título de “*Dracula's Guest*”⁵. En el prefacio a esa edición, su viuda lo considera un episodio inédito de *Drácula*. Florence Stoker afirma que ese capítulo “*was originally excised owing to the length of the book*”, y que lo reproduce ahora porque “*may prove of interest to the many readers of what is considered my husband's most remarkable work*”⁶.

Ante esta situación, y siguiendo a Foucault, habría que preguntarse si todas esas anotaciones preliminares, todos esos borradores, pertenecen a la obra de Stoker; del mismo modo, incidiendo en lo apuntado por Chartier, sería necesario esclarecer si el relato conocido como “*Dracula's Guest*” forma parte de la novela tal y como la había concebido originariamente su autor, o si hay que rechazar este extremo debido a que dicho fragmento nunca ha sido transmitido a los lectores como el primer capítulo de *Drácula*.

A estas complicaciones previas se le añaden otras tres. Con independencia de los errores tipográficos, las omisiones, las supresiones de última hora y demás variaciones accidentales, la obra tiene, una vez concluida, distintas versiones. Existe una primera edición publicada en formato de libro entre finales de mayo y principios de junio de 1897⁷. Veinticuatro meses después, en 1899, se dará a conocer en los Estados Unidos de dos modos:

⁴ EIGHTEEN-BISANG, Robert, “Four Main Editions”, en Elizabeth MILLER (ed.), *Bram Stoker's Dracula. A Documentary Journey into Vampire Country and the Dracula Phenomenon*, New York, Pegasus Books, 2009, p. 268. “Existen unas extensas anotaciones, que incluyen las «*Bram Stoker's Original Foundation Notes & Data of His Dracula*» (...), y el material preliminar que fue eliminado antes de la publicación”. La traducción, mía. El Museo Rosenbach de Filadelfia conserva el conjunto de anotaciones y papeles que Stoker escribió para documentarse sobre la novela. Fueron redactadas entre 1890 y 1896.

⁵ STOKER, Bram, *Dracula's Guest and Other Weird Stories*, London, George Routledge & Sons, 1914. Hay traducción castellana: STOKER, Bram, *El invitado de Drácula y otros relatos extraños y macabros*, Madrid, Valdemar, 2012.

⁶ MILLER, Elizabeth (ed.), *Bram Stoker's Dracula...*, p. 226. Hay traducción castellana: “...fue suprimido debido a la longitud de la obra (...) podría resultar de interés para los muchos lectores del que es considerado el trabajo más destacado de mi esposo”, en Óscar PALMER YÁÑEZ, “Apéndice II”, en Bram STOKER, *Drácula*, edición de Óscar PALMER YÁÑEZ, Madrid, Valdemar, 2010 [2005], p. 623.

⁷ Como ya se ha dicho, se desconoce la fecha exacta de publicación de la novela. Ver Robert EIGHTEEN-BISANG, “The First Dracula”, en Elizabeth MILLER (ed.), *Bram Stoker's Dracula...*, p. 258, y Bram STOKER, *Drácula*, edited by John Paul RIQUELME, Boston, New York, Bedford/St. Martin's, 2002, p. xi.

serializada como folletín para el diario *The Sun*⁸ y editada en un volumen a la venta en librerías. Esta primera edición americana, sin embargo, posee una frase que no consta en la versión original⁹. En 1901 aparece una tercera versión de la obra. Impresa en formato de bolsillo, la cubierta fue cambiada y el texto abreviado, no se sabe bien si por el propio Stoker. El caso es que el contenido de la narración se redujo aproximadamente en un quince por ciento, unas 25.000 palabras¹⁰. Nos encontramos, pues, en los años inmediatamente posteriores a la publicación de *Drácula*, con tres versiones distintas, tanto si atendemos a la materialidad del texto como a su contenido.

¿Qué *Drácula* elegir entonces como el auténtico? ¿Acaso hay alguno de ellos que no lo sea? Si esta tesis tuviera como objetivo estudiar la recepción de la novela en los distintos países de habla inglesa, así como entre las clases populares, es indudable que habría que tener en cuenta, como afirma Chartier, tanto el texto en sí como los distintos soportes en los que se inscribe. Ambos elementos determinan la forma en la que son leídos por sus destinatarios. No es lo mismo, por ejemplo, leer una novela por entregas semanales que devorarla de un tirón en una sola noche. La impresión y los efectos que produce son distintos. Sin embargo, dado el carácter de esta investigación, he optado por trabajar con la versión inicial, la publicada en Londres durante el año de 1897 por Archibald Constable and Company. Con independencia de que a Stoker le hubiera gustado más o menos incluir algún otro capítulo, ese es el texto que, por las razones que sean, decidió enviar primero a la imprenta. Ese es el texto, además, que emplean la mayoría de las ediciones críticas de *Drácula*, tanto las publicadas en inglés como en castellano. Si hay que tomar alguna de las múltiples versiones de *Drácula* como fuente histórica, prefiero tomar la primera de todas ellas.

Aclarado este aspecto, se hace necesario trazar un panorama sobre la relación que la crítica literaria ha mantenido con *Drácula*. Las primeras lecturas académicas que se realizaron de la obra la vieron como una ficción importante

⁸ PALMER YÁÑEZ, Óscar, "Cronología de Bram Stoker", en Bram STOKER, *Drácula*, edición de Óscar PALMER YÁÑEZ..., p. 37.

⁹ EIGHTEEN-BISANG, Robert, "Four Main Editions", en Elizabeth MILLER (ed.), *Bram Stoker's Dracula...*, p. 268.

¹⁰ KLINGER, Leslie S., "El contexto de Drácula", en Bram STOKER, *Drácula anotado*, editado con prefacio y notas de Leslie S. KLINGER, Madrid, Akal, 2012 [2008], p. xlix (nota 30). Ver también Elizabeth MILLER (ed.), *Bram Stoker's Dracula...*, p. 280.

para la cultura popular pero con poca calidad y escaso interés “literario”¹¹. A partir de la década de 1970, sin embargo, el texto de Bram Stoker concita una atención creciente por parte de la crítica especializada, de tal forma que algún tiempo después, a finales de los noventa, ya se había convertido en un libro canónico, en un referente literario de primer orden. Las causas de ese cambio de tendencia se apuntarán algo más adelante, aunque no forman parte de esta investigación. Por ahora es suficiente con señalar que en los últimos cuarenta años *Drácula* ha sido leída desde gran variedad de posiciones metodológicas (formalismo, nueva crítica literaria, postestructuralismo, deconstrucción, psicoanálisis freudiano y lacaniano, antropología, crítica de género, estudios culturales y postcoloniales...) e interpretada de distintas maneras, en muchos casos con resultados contradictorios: para unos se trata de una obra conservadora, mientras que para otros es claramente transgresora y adelantada a su tiempo; algunos subrayan su crítica a aquellas mujeres que desean tener más protagonismo en la esfera pública; otros resaltan precisamente su apoyo a esas mismas mujeres; para unos *Drácula* representa el mundo feudal en clara decadencia mientras que para otros es la personificación del acumulador capitalista con todo el futuro por delante.

Tal disparidad de opiniones demuestra la fascinación que ha provocado la creación de Stoker, la riqueza y ambigüedad de su propuesta y la atracción continua que ejerce entre los críticos y demás lectores. Pero, como decía, no se trata de averiguar aquí las razones de ese interés, sino de ordenar las múltiples y contradictorias aproximaciones que han sido adoptadas en el análisis de *Drácula*. La opción que he elegido para acercarme a la ingente cantidad de textos académicos que han analizado esta novela ha sido la cronológica. Comenzando en la década de los setenta, expondré la evolución de la crítica y sus contribuciones más importantes, centrándome en aquellos trabajos que han representado un punto de inflexión en los estudios sobre la

¹¹ Antonio BALLESTEROS GONZÁLEZ se hace eco de ese sentir de la crítica especializada en *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, p. 318. Por otro lado, Eugenio Manuel OLIVARES MERINO, en “«They Are Devils of the Pit!»: concepciones de la mujer en *Drácula* de B. Stoker” (*The Grove*, 1996, nº1), también alude a este parecer de la crítica. Eugenio Manuel Olivares Merino, refiriéndose a los protagonistas masculinos de la obra, afirma que, “dejando de lado las escenas iniciales en el castillo de Drácula donde el autor nos presenta a Jonathan Harker y al Conde, los demás protagonistas de la obra existen como personajes literarios sólo con los recursos mínimos” (pp. 93-94).

novela, así como los temas que más atención han suscitado entre los críticos. Pero antes me ocuparé de las más destacadas ediciones críticas de *Drácula* aparecidas en inglés y en castellano. No solo me servirán para justificar la elección de dos de ellas como base desde la que analizar *Drácula*; también permitirán hacernos una idea de la importancia que para el mundo académico ha ido adquiriendo la novela con el paso de los años. Espero completar así una panorámica lo suficientemente amplia sobre la evolución y el estado de las investigaciones en torno a *Drácula*.

EDICIONES DE *DRÁCULA* ANOTADAS

Son numerosas las ediciones críticas que pueden encontrarse en inglés de la novela de Bram Stoker. Desde que Leonard Wolf publicara en 1975 *The Annotated Dracula* (Nueva York, Clarkson Potter), este tipo de trabajos han ido sucediéndose a un ritmo regular hasta nuestros días¹². Sin embargo, cinco de ellas destacan por su calidad, la profusión de sus notas y la riqueza de su aparato crítico: la ya citada de Leonard Wolf, la de Nina Auerbach y David J. Skal, aparecida en 1997, la editada por John Paul Riquelme en 2002, la anotada por Leslie S. Klinger en 2008 y la realizada por Eleanor Bourg Nicholson en 2012. A continuación justificaré la elección de una de ellas como referente principal de mi tesis.

El trabajo de Leonard Wolf, reeditado por Plume en Nueva York con el título de *The Essential Dracula* (1993)¹³, tiene el mérito de haber sido la primera edición crítica de *Drácula*. El volumen, sin embargo, posee varios inconvenientes. El primero de ellos, tal como comenta Óscar Palmer, es que incurre en bastantes errores, principalmente por apoyarse demasiado en las

¹² Las ediciones críticas de *Drácula* de las que tengo constancia son las de Leonard Wolf (Clarkson Potter, 1975), Raymond McNally y Radu Florescu (Mayflowers Books, 1979), George Stade (Bantam Classics, 1981), A. N. Wilson (Oxford University Press, 1983 [revisada en 1996 con nueva introducción de Maud Ellman]), Maurice Hindle (Penguin Classics, 1993), Marjorie Howes (Everyman Editions, 1993), Nina Auerbach y David J. Skal (W. W. Norton & Company, 1997), Clive Leatherlade (Desert Island Books, 1998), John Paul Riquelme (Bedford/St. Martin's, 2002), Leslie S. Klinger (W. W. Norton & Company, 2008) y Eleanor Bourg Nicholson (Ignatius Press., 2012).

¹³ No confundir con la edición crítica de McNally y Florescu con el mismo título.

propias notas de Stoker¹⁴. Igualmente, la reimpresión de 1993 no recoge ninguna de las aportaciones que los estudios literarios habían realizado hasta entonces de *Drácula*, por lo que el resultado es una edición crítica más personal que académica; Wolf, además, se excede con las anotaciones, proporcionando en algunos casos informaciones innecesarias¹⁵.

Algo parecido sucede con la edición de Eleanor Bourg Nicholson (2012). Se trata de un estudio bastante completo, si bien las notas parecen excesivas, mezclando acotaciones de gran erudición con otras de una simplicidad pasmosa, lo que produce en el lector una sensación desconcertante. Su trabajo lo publica Ignatius Press, una editorial católica de origen jesuita afincada en San Francisco. La colección en la que se inserta, "Ignatius Critical Editions", trata de presentarse como alternativa a otros repertorios de corte académico al considerar que muchos de ellos "*have succumbed to the fads of modernism and postmodernism*"¹⁶. Tal y como se indica en la página web del grupo, su objetivo es recuperar las lecturas morales tradicionales dejando de lado las interpretaciones feministas o deconstruccionistas. Así, los amantes de la buena literatura podrán disfrutar de los clásicos sin necesidad de comprar ni de apoyar a las "ideologías del fundamentalismo secular"¹⁷. El trabajo de Bourg Nicholson resulta muy interesante, pero el exceso y la irregularidad de las notas --que dificultan más que ayudan en la lectura--, así como la orientación ideológica a la que se adscribe --rechazando todas las lecturas de *Drácula* realizadas desde la más moderna crítica literaria y desde posiciones

¹⁴ PALMER YÁÑEZ, Óscar, "Bibliografía recomendada", en Bram STOKER, *Drácula*, edición de Óscar PALMER YÁÑEZ..., pp. 43-44. Recordamos aquí la prevención recogida por James Smith Allen: no hay que fiarse de las afirmaciones del autor sobre sus obras.

¹⁵ CRAIG HOLTE, James, "A Clutch of Vampires: or, An Examination of the Contemporary *Dracula* Texts", en *Journal of Dracula Studies* [revista electrónica], St. John's, Nfld.: The Chapter, Number 6 (2004), p. 2. [https://kutztownenglish.files.wordpress.com/2015/09/jds_v6_2004_holte.pdf]. [Consultado el 30 de octubre de 2015].

¹⁶ "Han sucumbido a las modas del modernismo y del posmodernismo", en Ignatius Critical Editions, About *Ignatius Critical Editions* [en línea]. <http://www.ignatius.com/promotions/ignatiuscriticaleditions/mission.htm> [consultado: 31 octubre 2015].

¹⁷ "The Ignatius Critical Editions will ensure that traditional moral readings of the works are given prominence, instead of the feminist or deconstructionist readings that often proliferate in other series of 'critical editions'. As such, they represent a genuine extension of consumer choice, enabling educators, students, and lovers of good literature to buy editions of classic literary works without having to 'buy into' the ideologies of secular fundamentalism", en Ignatius Critical Editions, About *Ignatius Critical Editions* [en línea] <http://www.ignatius.com/promotions/ignatiuscriticaleditions/mission.htm> [consultado: 31 octubre 2015].

metodológicas tan importantes como el feminismo o la deconstrucción--, hacen difícil tomar esta edición como base para mi trabajo.

El *Drácula* de Nina Auerbach y David J. Skal publicado en Nueva York por W. W. Norton & Company sí permite desarrollar con garantías esta tesis doctoral. El volumen, editado en 1997 con motivo del centenario de *Drácula*, aparece en la “Norton Critical Edition”, una colección creada en 1968 que agrupa, a juicio de sus promotores, las más importantes novelas de la cultura occidental. La edición de Auerbach y Skal comparte espacio simbólico con *Los viajes de Gulliver*, *La metamorfosis*, *Guerra y Paz*, *Papá Goriot*, o *Mansfield Park*, por poner algunos ejemplos. Se trata de una prestigiosa colección, muy reconocida en el mundo académico, que contribuye de manera activa a construir el canon literario occidental. De hecho, “*to faculty and students, the announcement of a new Norton Critical Edition was the equivalent of a papal proclamation of canonization, literally*”¹⁸. Dicho esto, el contenido del libro se corresponde con la celebridad de la colección a la que se adscribe. Las notas, por ejemplo, siendo abundantes, dejan respirar al texto, no se inmiscuyen en la narración, sino que informan y enriquecen la lectura sin resultar asfixiantes. Cuenta además con siete artículos que proporcionan una visión múltiple y variada de los análisis a los que puede someterse la narración de Stoker. La pena es que algunos de ellos no se hayan reproducido íntegros para la ocasión. El volumen se completa con estudios del contexto en el que surgió *Drácula*, de las adaptaciones teatrales y cinematográficas y de las reacciones que en su tiempo provocó la novela. El resultado es un libro equilibrado y completo, que resulta imprescindible a la hora de analizar la creación de Stoker con un mínimo de rigor y seriedad.

La edición de John Paul Riquelme (2002) para Bedford/St. Martin's, una empresa especializada en libros universitarios de humanidades, poco tiene que envidiarle a la de Auerbach y Skal. Publicada en Boston, forma parte de la colección “Case Studies in Contemporary Criticism”, una serie que, aunque tiene menos solera que la de Norton, nace en 1994 con propósitos similares. Bastará decir que los títulos publicados inmediatamente antes y después de la

¹⁸ CRAIG HOLTE, James, “A Clutch of Vampires: or, An Examination of the Contemporary *Dracula* Texts”, en *Journal of Dracula Studies...*, p. 2. “Para profesores y estudiantes, el anuncio de una nueva edición crítica de Norton era el equivalente a la proclamación de una canonización papal, literalmente”. La traducción es mía.

edición de *Drácula* son *Emma*, de Jane Austen, y *Cumbres borrascosas*, de Emily Brontë. La calidad y el estilo de las notas que salpican el texto resultan sugerentes y originales. El aparato crítico también es muy completo, pues junto a la contextualización de *Drácula* y una recopilación de fragmentos contemporáneos a la novela vinculados con la figura del vampiro, contiene estudios críticos muy valiosos: no sólo se interpreta la obra de Stoker desde cuatro perspectivas distintas (feminismo, psicoanálisis, nuevo historicismo y deconstrucción), sino que también se explican las bases metodológicas y epistemológicas de estos enfoques. La edición de Riquelme, a la par que realiza un examen riguroso de la obra de Stoker, ilustra sobre las últimas aportaciones de la crítica literaria, sus orígenes y aplicaciones. El volumen es ideal para la comunidad universitaria, y se convierte en una excelente alternativa a la edición de Norton.

Finalmente, la labor desempeñada por Leslie S. Klinger en su *The New Annotated Dracula* es digna de mención. Publicado, como la versión de Auerbach y Skal, por W. W. Norton & Company, el volumen forma parte de una ambiciosa serie de libros profusamente anotados, con extensas contextualizaciones, ricos en ilustraciones y fotografías. El volumen de Klinger, sin embargo, parece estar concebido más para apasionados de *Drácula* que orientado hacia el estudioso que necesita un soporte manejable y ágil en el que leer, sin excesivas distracciones, la novela de Stoker. Es tal el número de notas y comentarios situados al margen del relato que terminan comiéndose, casi literalmente, el texto original. Dada la abundantísima información que maneja, resulta ideal como libro de consulta, pero tanto su tamaño como la cantidad de referencias dificultan su empleo como referente principal de la tesis.

Por lo que respecta al panorama editorial español, contamos con dos magníficas ediciones críticas de *Drácula*. Por un lado, la ya clásica de Juan Antonio Molina Foix, aparecida en 1993 en la colección "Letras Universales" de la editorial Cátedra. Esta serie, junto con su vecina "Letras Hispánicas", se caracteriza por unos completos estudios preliminares a cargo de eminentes especialistas. En el caso que nos ocupa, el trabajo de Molina Foix no desmerece. Son casi doscientas cincuenta las notas que acompañan al texto de Stoker, realizadas en un estilo similar a las de Skal/Auerbach y Riquelme. La introducción es excelente, abarcando no sólo numerosos aspectos

relacionados con el vampiro, sino también las deudas literarias contraídas y sus posteriores y variadas manifestaciones culturales. La edición se completa con una indispensable bibliografía en la que se incluyen las adaptaciones teatrales y cinematográficas sobre el monstruo. La traducción del original es bastante buena, aunque en ocasiones se toma excesivas licencias, dejando un poco en segundo término el orden y el estilo marcados por Stoker.

En 2010, diecisiete años después de su aparición en Cátedra, la editorial Valdemar, en el número 59 de su colección “Valdemar Gótica”, publica una nueva y necesaria edición crítica de *Drácula*. Óscar Palmer Yáñez es su responsable y, aparte de la semblanza biográfica de Stoker y la magnífica contextualización histórica, su interés también radica en la inclusión de una serie de apéndices documentales verdaderamente provechosos. La introducción de Stoker a la primera traducción de *Drácula*, una entrevista realizada al escritor irlandés o distintos fragmentos de algunas de las obras consultadas en la redacción de su novela, son buena muestra de ello. La traducción es excelente, la más fiel al original inglés. En conjunto resulta un volumen muy cuidado y útil, que se complementa a la perfección con el de Molina Foix, e imagino que es esa la intención con la que fue realizado. En ambas se echan de menos ciertos detalles que, aunque menores, dificultan la localización de los distintos apartados de la narración. En cualquier caso, tanto la versión de Cátedra como la de Valdemar son ediciones sobresalientes, y en ambas me apoyaré para completar mi estudio.

De este modo, aunque todas las ediciones comentadas van a ser consultadas en la redacción de la tesis, la versión que voy a utilizar para las citas de *Drácula* en castellano es la realizada por Óscar Palmer Yáñez (Madrid, Valdemar, 2010 [2005]), salvo que se indique lo contrario. El original en inglés será el editado por Nina Auerbach y David J. Skal (New York, W.W. Norton & Company, 1997). Para facilitar al lector la identificación de los fragmentos a los que en cada momento aludo, por si no cuenta con ninguna de estas dos ediciones, al final de la cita pongo entre paréntesis y por este orden, el número del capítulo escrito en caracteres romanos, el personaje que relata la escena con la fecha en la que lo hace y el número de página en el que se encuentra en la edición en lengua inglesa ya mencionada. Entre corchetes figura el número de página en el que puede localizarse en la edición castellana de Palmer

Yáñez. Así, por ejemplo «XIV, *Mina Harker, 25 September, 162 [348]*», indica que la referencia puede encontrarse en el capítulo XIV de la novela, bajo el epígrafe titulado Diario de Mina Harker con fecha 25 de septiembre, cita que en la edición de Auerbach y Skal puede localizarse en la página 162 y en la de Palmer Yáñez en la 348.

AÑOS 70: EL INTERÉS DEL PSICOANÁLISIS¹⁹

Casi de forma unánime se considera que el primer texto académico importante sobre *Drácula* fue escrito por Maurice Richardson en 1959. En “The Psychoanalysis of Ghost Stories” el escritor inglés realiza una lectura de la novela muy influida por Sigmund Freud, destacando ya muchas de las claves y conceptos psicoanalíticos que serán empleados y desarrollados posteriormente en las futuras lecturas que se efectuarán de la obra. Richardson considera al vampiro como una imponente figura paterna y a la novela como una llamativa exhibición del complejo de Edipo²⁰. Así es cómo, dejando de lado unos influyentes estudios sobre el trasfondo histórico y folclórico de la novela²¹, las interpretaciones que empiezan a proliferar a partir de los años setenta giran en torno al conflicto edípico, ese complejo teorizado por Sigmund Freud según el cual existe un deseo inconsciente de asesinar al padre y yacer con la madre.

Para estas interpretaciones, el Conde Drácula encarnaría al progenitor, mientras que Lucy y Mina, las dos jóvenes protagonistas de la narración, representarían a la madre²². El grupo de varones que persiguen al vampiro serían los hijos que pretenden acabar con el padre, ganándose así los favores

¹⁹ Para la realización de este apartado y de los que le siguen me he basado, aparte de en los artículos que se mencionan, en: STOKER, Bram, *Dracula*, ed. de John Paul RIQUELME..., pp. 409-433; BYRON, Glennis [ed.], *Dracula. New Casebooks*, Basingstoke, New York, Macmillan, 1999, pp. 1-21; KLINGER, Leslie S., “Sexo, mentiras y sangre. *Drácula* en el mundo académico”, en Bram STOKER, *Drácula anotado*, editado con prefacio y notas de Leslie S. KLINGER..., pp. 555-564; HUGHES, William, *Bram Stoker. Dracula. A Reader's Guide to Essential Criticism*, London, Palgrave MacMillan, 2009; y WELSCH, Camille-Yvette, “A Look at the Critical Reception of *Dracula*”, en Jack LYNCH [ed.], *Critical Insights: Dracula*, Pasadena (CA), Salem Press., 2009, pp. 38-54.

²⁰ RICHARDSON, Maurice, “The Psychoanalysis of Ghost Stories”, *Twentieth Century*, 166 (1959), pp. 419-431.

²¹ Los estudios son: *In Search of Dracula* (1972), de Raymond McNally y Radu Florescu; y *The Truth about Dracula* (1972), de Gabriel Ronay.

²² TWITCHELL, James, “A Psychoanalysis of the Vampire Myth”, *American Imago*, Baltimore, MD, Johns Hopkins University Press., Volume 37 (1980, Spring), pp. 85-86.

maternos²³. Siguiendo el camino trazado por Richardson, son muchas las lecturas psicoanalíticas que analizan la novela como reflejo de los propios malestares psíquicos de su autor, en algunos casos incluso vinculándola con determinados traumas infantiles²⁴.

Sin abandonar la posición freudiana, en 1972 aparece un importante artículo titulado “The Monster in the Bedroom: Sexual Symbolism in Bram Stoker's *Dracula*”. Escrito por Christopher F. Bentley, basa su análisis en un texto de Ernest Jones titulado “El vampiro”. El trabajo de Bentley subraya el carácter semipornográfico (“*quasi-pornography*”) de la novela, y afirma que Stoker nunca fue plenamente consciente del contenido sexual del libro²⁵. El artículo es importante porque repasa las escenas con mayor contenido sexual, aquellas que con el paso de los años serán largamente analizadas por innumerables críticos literarios a partir de estas mismas reflexiones: el encuentro de las tres mujeres vampiro con Jonathan Harker en el castillo de Drácula, las transfusiones de sangre que los varones realizan a Lucy y el ataque del vampiro a Mina en presencia de un Jonathan Harker paralizado. A partir de la equivalencia onírica entre el semen y la sangre, Bentley interpreta los mordiscos y las transfusiones de sangre como coitos, y la violencia ejercida sobre Mina como una felación forzada.

Para Bentley, el método de aniquilación de los vampiros tiene una fuerte connotación sexual. Por un lado está el aspecto fálico de la estaca; por otro, la reacción de Lucy al ser penetrada por ella: recuerda a la propia del acto sexual y del orgasmo. Este investigador considera que aunque la figura del vampiro aún conserva esa impronta demoníaca que puede ser eliminada por métodos espirituales, también encarna una enfermedad y una perversión susceptibles de tratamiento médico, evocando el miedo victoriano a la masturbación y a las emisiones nocturnas. Drácula actuaría así como un señor feudal que exige su derecho de pernada sobre las jóvenes hermosas²⁶.

²³ Cf. FREUD, Sigmund, *Totem y tabú*, Madrid, Alianza, 1967 [1913].

²⁴ Ver, por ejemplo, Joseph S. BIERMAN, “*Dracula*: Prolongued Childhood Illness, and the Oral Triad”, en *American Imago*, 29:2 (1972), pp. 186-198.

²⁵ BENTLEY, Christopher F., “The Monster in the Bedroom: Sexual Symbolism in Bram Stoker's *Dracula*”, en Margaret L. CARTER, *The Vampire and the Critics*, Ann Arbor, London, UMI Research Press, 1988, pp. 25-34. El artículo apareció por primera vez en la revista *Literature and Psychology*, 22 (1972), pp. 27-34.

²⁶ BENTLEY, Christopher F., “The Monster in the Bedroom: Sexual Symbolism in Bram Stoker's *Dracula*”, en Margaret L. CARTER, *The Vampire and the Critics...*, pp. 31-32.

Sin embargo, en estos primeros compases del interés académico por *Drácula*, hay dos escritos más que resultan fundamentales, pues sientan las bases para futuras líneas interpretativas de la novela. El primero de ellos, aparecido en 1977, fue escrito por Phyllis A. Roth, y se titula “Suddenly Sexual Women in Bram Stoker’s *Dracula*”²⁷. El artículo de Roth es esencial. No sólo porque presenta una visión novedosa con respecto a las anteriores lecturas de la novela, sino también --y principalmente-- porque coloca en el centro del debate el papel que desempeñan las mujeres en la narración. Su posición no deja lugar a dudas: “*I would emphasise that for both the Victorians and twentieth-century readers, much of the novel’s great appeal derives from his hostility toward female sexuality*”²⁸.

Ese miedo, esa hostilidad, sería el elemento principal de la novela, y no el complejo de Edipo. Para Roth lo fundamental es la figura materna, encarnada a la vez por la atrayente Lucy y por la maternal Mina: ambas representarían dos facetas de una misma madre. En ese sentido, y en la medida en que todos los actos vampíricos aparecen sexualizados, es la sexualidad femenina la castigada, la que desean reprimir por todos los medios el grupo de varones que persigue a Drácula. El asesinato de una Lucy convertida en vampiro y la supervivencia de Mina simbolizan la atracción y el rechazo que de forma inconsciente los personajes sienten hacia la madre. El deseo de acostarse con ella quedaría así reprimido, transformándose en un rechazo hacia su sexualidad, que sería vista como monstruosa: “*Central to the structure and unconscious theme in Dracula is, then, primarily the desire to destroy the threatening mother, she who threatens by being desirable*”²⁹.

Una parte importante de la crítica psicoanalítica se desarrolla desde entonces en esa dirección: obvia el conflicto edípico y subraya ese deseo ambivalente hacia la madre y su destrucción, un planteamiento que pronto

²⁷ ROTH, Phyllis A., “Suddenly Sexual Women in Bram Stoker’s *Dracula*”, *Literature and Psychology* (27:3), pp. 113-121. El artículo también se encuentra en Glennis, BYRON [ed.], *Drácula. New Casebooks...*, pp. 30-42.

²⁸ ROTH, Phyllis A., “Suddenly Sexual Women in Bram Stoker’s *Dracula*”, en Glennis BYRON [ed.], *Dracula. New Casebooks...*, p. 31. “Quiero enfatizar que tanto para los lectores victorianos como para los del siglo XX, gran parte del enorme atractivo de la novela deriva de su hostilidad hacia la sexualidad femenina”. La traducción es mía.

²⁹ ROTH, Phyllis A., “Suddenly Sexual Women in Bram Stoker’s *Dracula*”, en Glennis BYRON [ed.], *Dracula. New Casebooks...*, p. 40. “Central en la estructura y en el tema inconsciente de *Drácula* es, entonces, el deseo de destruir a la amenazante madre, aquella que amenaza por ser deseable”. La traducción es mía.

derivará hacia análisis y posiciones de género. No es esta la única línea que se sigue, pero sí una de las más influyentes. Han proliferado enfoques que insisten en lo edípico, así como distintas aproximaciones lacanianas. Una de ellas, por ejemplo, la escribe en 1992 Elisabeth Bronfen, y la titula “Hysteric and Obsessional Discourse: Responding to Death in *Drácula*”³⁰. En este artículo, de difícil lectura como corresponde a todo buen texto laciano, Bronfen argumenta que en *Drácula* la ambivalencia miedo/deseo con respecto a la sexualidad esconde la misma ambivalencia con respecto a la muerte. La mayoría de las aproximaciones psicoanalíticas, por tanto, van a orbitar en torno a la sexualidad, latente o declarada, que aparece en la novela, así como a las relaciones incestuosas que se insinúan entre los distintos personajes, ya sean vampiros o humanos.

En cualquier caso, tanto el artículo de Roth, como otro no psicoanalítico de Judith Weissman³¹, aparecido también en 1977 y en el que subraya el control masculino sobre los deseos femeninos, posibilitarán estudios muy sugerentes y enriquecedores sobre la mujer y las fronteras entre los géneros.

Otro texto fundamental de estos años es “*Dracula: The Unseen Face in the Mirror*”, obra de Carol A. Senf aparecida en 1979³². Este trabajo fue uno de los primeros en tomarse en serio la técnica narrativa de la que hace gala Stoker. De hecho, como ella misma admite, muchas de las ediciones que hacia 1979 se realizaban de *Drácula* omitían el primer párrafo de la obra, aquel en el que se indica cómo se han ordenado los textos que conforman la novela y dando alguna que otra indicación más³³. Dicha falta indica la escasa atención que la forma y la técnica narrativa de la novela habían provocado hasta entonces. Senf parte del comentado fragmento para subrayar la dudosa fiabilidad de los distintos narradores, argumentando que muchos de los sucesos relatados podrían tener una explicación perfectamente “racional” al margen de la presencia de Drácula, un ser, además, que no tiene voz, al que

³⁰ BRONFEN, Elisabeth, “Hysteric and Obsessional Discourse: Responding to Death in *Dracula*”, en Glennis BYRON [ed.]: *Dracula. New Casebooks...*, pp. 55-67.

³¹ WEISSMAN, Judith, “Women as Vampires: *Dracula* as a Victorian Novel”, *Midwest Quarterly*, Pittsburg (KS), Kansas State College of Pittsburg, Volume 18 (1977), p. 392-405.

³² SENF, Carol A., “*Dracula: The Unseen Face in the Mirror*”, *The Journal of Narrative Technique*, Ypsilanti, Mich., Eastern Michigan University Press., Volume 9 (Fall, 1979), pp. 160-170.

³³ “The first clue is an anonymous preface (unfortunately omitted in many modern editions...)”, SENF, Carol A., “*Dracula: The Unseen Face in the Mirror*”, *The Journal of Narrative Technique...*, p. 161.

en ningún caso se le permite hablar por sí mismo. A partir de estas consideraciones Senf se centra en comparar la actitud del vampiro y la de quienes tratan de acabar con él. Lo que en principio parece una lucha entre el bien y el mal enseguida se transforma en una realidad más ambigua, pues existe un enorme contraste entre el bien que afirman defender los varones y los métodos que emplean para conseguirlo. Para Senf, esta ambigüedad es intencionada. Entiende así la novela como una advertencia de Stoker ante la maldad que anida en cada ser humano, en cada uno de nosotros.

AÑOS 80 Y AÑOS 90: LA EXPLOSIÓN DEL FENÓMENO

Durante la década de los ochenta los análisis de *Drácula* se multiplican, como también los temas que suscitan la atención de la crítica. El aspecto médico y científico de la obra, así como el estudio fisiológico de Drácula y de los distintos personajes, comienza a producir artículos de interés, cuyos temas y motivos serán desarrollados en las décadas siguientes. Es el caso del texto de Charles S. Blinderman titulado “Vampirella: Darwin and Count Dracula”, aparecido en 1980. En él se compara a Drácula con una especie de superhombre darwiniano. Aunque Blinderman considera que la novela está llena de episodios ridículos y absurdos, establece que en ella pueden identificarse dos modelos evolutivos: uno progresivo, representado por el Cristianismo, y otro, encarnado por Drácula, que representaría una forma degenerada de parasitismo³⁴.

El asunto de la degeneración de las razas y de la fisiología criminal también hace su aparición por estos años. Uno de los textos más destacados es “Lombroso's Criminal Man and Stoker's Dracula”, un artículo de Ernest Fontana escrito en 1984³⁵. Acudiendo al estudio de Cesare Lombroso sobre la delincuencia y al de su discípulo Max Nodau sobre el ocaso de las razas, Fontana expone los rasgos que Drácula, Mina, Lucy y Renfield poseen de esta tipología criminal y degenerativa. A través de la descripción fisiológica que el

³⁴ BLINDERMAN, Charles S., “Vampirella: Darwin and Count Dracula”, *The Massachusetts Review*, Vol. 21, No. 2 (Summer, 1980), pp. 411-428. La referencia, en la página 428.

³⁵ FONTANA, Ernest, “Lombroso's Criminal Man and Stoker's Dracula”, *Victorian Newsletter*, 66 (Fall, 1984), pp. 25-27.

texto presenta de Drácula y de la explícita mención a Nordau y Lombroso en la novela, Fontana argumenta que el vampiro elige como víctimas a aquellas personas que conservan en su interior algunos rasgos atávicos y decadentes. En el caso de Renfield el rasgo sería la locura, en el de Mina, su comportamiento histérico y, en el de Lucy, su sonambulismo, que para Lombroso constituía una característica propia de los epilépticos y, por tanto, degenerativa.

Otros estudios de la época profundizan en la ambigüedad existente en la novela entre ciencia y fe, entre la modernidad del pensamiento científico y la importancia de la tradición. Así sucede con “Seward's Folly: *Dracula* as a Critique of «Normal Science»” (1986), un texto de John L. Greenway que describe la ciencia practicada por John Seward como “engañosa e ineficaz, sugiriendo que el propio Stoker tenía algunas dudas acerca de las ambiciones de la ciencia victoriana”³⁶. También es el caso de “Pollution and Redemption in *Dracula*” (1987), de Anne McWhir. A partir de ciertos postulados procedentes de la antropología cultural, y más en concreto de la obra de Mary Douglas *Pureza y peligro* (*Purity and Danger*, 1966), McWhir se centra en la confusa diferenciación que existe en la novela entre ciencia y mito, entre civilización y salvajismo, y desvela al más propio estilo de Douglas, el fundamento primitivo del pensamiento científico³⁷.

El último de estos artículos que me gustaría destacar aquí está escrito por Rosemary Jann en 1989. En “Saved by Science? The Mixed Messages of Stoker's *Dracula*”, la profesora de la George Mason University estudia los mensajes contradictorios que se dan en la novela entre el pensamiento racional, la autoridad del pensamiento científico y el auge, a partir de la década de 1890, del ocultismo y del interés por la religión. Todos estos asuntos, en estrecha conexión con la medicina, la ciencia, la evolución y la degeneración, serán desarrollados y enriquecidos en distintos artículos que llegan hasta nuestros días.

³⁶ KLINGER, Leslie S., “Sexo, mentiras y sangre. Drácula en el mundo académico”, en Bram STOKER y Leslie S. KLINGER, *Drácula anotado...*, p. 563. GREENWAY, John L., “Seward's Folly: *Dracula* as a Critique of «Normal Science»”, *Stanford Literature Review*, 3 (1986), pp. 213-230. No he sido capaz de acceder a este artículo, de ahí la referencia a Klinger.

³⁷ MCWHIR, Anne, “Pollution and Redemption in *Dracula*”, *Modern Language Studies*, 17 (1987), pp. 31-40. Del texto de McWhir solo he podido localizar un pequeño fragmento. Por eso he recurrido al texto de Riquelme que puede encontrarse aquí: STOKER, Bram, *Dracula*, ed. de John Paul RIQUELME..., p. 419.

Quizá uno de los más importantes sea “Purity and Danger: *Dracula*, the Urban Gothic, and the Late Victorian Degeneracy Crisis”, escrito por Kathleen L. Spencer en 1992³⁸. Como sucede con el artículo de McWhir, la deuda de Spender con el trabajo de la antropóloga Mary Douglas es explícita. Frente a las lecturas psicoanalíticas de la novela, centradas en la sexualidad reprimida y desplazada, Spender defiende que en *Drácula* existen interrogantes que no pueden responderse desde el psicoanálisis ni desde el estudio de la sexualidad inconsciente de su autor. Partiendo de estos supuestos, realiza una excelente reconstrucción del contexto literario en el que se ubica la novela para pasar luego a analizar los problemas históricos y culturales que más inquietaban en el momento de su producción. Principalmente la crisis del Imperio y las teorías de la degeneración, las cruzadas puritanas y la aparición de la Nueva Mujer, la rivalidad entre la medicina materialista y sus oponentes (la psicología continental por un lado y el espiritualismo y el ocultismo por otro)³⁹.

La idea básica defendida por Spender es que frente a la amenaza del orden establecido que representan todas estas nuevas corrientes de acción y pensamiento, en *Drácula* los varones se esfuerzan por recuperar la pureza y el orden social amenazado. La solución adoptada es la de utilizar a una serie de personajes, primero a Lucy y más tarde al propio Drácula, como chivos expiatorios, como víctimas a las que sacrificar para restaurar el equilibrio perdido. *Drácula* sería una forma de localizar aquellos aspectos de la sociedad de su tiempo más conflictivos para calificarlos de monstruosos y poder purgarlos simbólicamente a fin de recuperar la pureza original⁴⁰.

Como puede observarse, la importancia que en los análisis de *Drácula* comienzan a tener los aspectos científicos, médicos y fisiológicos sugiere un interés por conocer mejor el contexto en el que fue escrita la obra. Así es como comienzan a producirse importantes ensayos que asocian la novela con los temores, ansiedades y deseos del final de la era victoriana. Estos escritos tienen como principales bases metodológicas el nuevo historicismo y los

³⁸ SPENCER, Kathleen L., “Purity and Danger: *Dracula*, the Urban Gothic, and the Late Victorian Degeneracy Crisis”, *ELH*, Vol. 59, No 1 (Spring, 1992), pp. 197-225.

³⁹ SPENCER, Kathleen L., “Purity and Danger: *Dracula*, the Urban Gothic, and the Late Victorian Degeneracy Crisis”, *ELH...*, p. 198.

⁴⁰ SPENCER, Kathleen L., “Purity and Danger: *Dracula*, the Urban Gothic, and the Late Victorian Degeneracy Crisis”, *ELH...*, p. 219.

estudios culturales. Al delimitar claramente en el tiempo y en el espacio las bases materiales, ideológicas y culturales en las que se inserta la narración, este tipo de trabajos tienden a diferir considerablemente de aquellos que emplean el psicoanálisis como herramienta principal.

Uno de los ensayos más destacados en este ámbito es “A Vampire in the Mirror: The Sexuality of *Dracula*”, obra de John Allen Stevenson⁴¹. El artículo es una aproximación antropológica que viene a corregir algunas consideraciones sobre la novela establecidas por los análisis psicoanalíticos. “A Vampire in the Mirror: The Sexuality of *Dracula*” es un texto muy significativo y merece la pena detenerse en él, pues demuestra cómo un mismo asunto –el de la sexualidad y el incesto en *Drácula*--, puede verse de forma muy diferente en función del enfoque utilizado.

Stevenson discute las aproximaciones psicoanalíticas dominantes por entonces, de algunas de las cuales ya nos hemos ocupado. Para estas lecturas, la novela de Stoker sería una recreación de aquella teoría esbozada por Freud en *Totem y tabú* según la cual el padre (Drácula) querría acumular a todas las mujeres de la tribu (Mina y Lucy), mientras que sus hijos (Jonathan Harker, el doctor Seward, Quincey Morris y Arthur Holmwood, guiados por Van Helsing) tratarían de impedirlo. Además, consideran que la relación del Conde con las mujeres vampiro que viven en su castillo es de índole incestuosa, que se trataría de sus hijas. Así, las descendientes de Drácula se convertirían en sus esposas y la persecución a la que lo someterían los protagonistas de la novela estaría justificada por ese horror al incesto, de origen tan primitivo.

Sobre la base de esa supuesta relación incestuosa, y recurriendo al trato de Lucy y Mina con el vampiro, Stevenson va a argumentar exactamente lo contrario: no son las hijas de Drácula las que se convierten en sus amantes, sino que son sus amantes las que, una vez mordidas y sometidas, se convierten en sus hijas. No hay relaciones incestuosas entre padre e hijas pues, en el momento en el que las víctimas pasan a ser de su estirpe, Drácula no reclama más su sangre. Para Stevenson, la amenaza representada por Drácula no estaría tan vinculada con la sexualidad femenina tal cual, sino con

⁴¹ STEVENSON, John Allen, “A Vampire in the Mirror: The Sexuality of *Dracula*”, *PMLA: publications of the Modern Language Association of America*, New York, Modern Language Association of America, Volume 103 (1988), pp. 139-149.

el hecho de que esa carga sexual ha sido liberada en un sentido equivocado, y encima por un extranjero. El peligro del Conde no tiene que ver con la “perversión” de la sexualidad femenina, sino con el intento de un forastero por tomar a las mujeres de otro grupo para hacerlas suyas. El principal conflicto se produciría, pues, entre dos tipos de deseo: el de aquellos que quieren conservar sus posesiones y mantener intactas las diferencias raciales, y el del Conde, que necesita poseer lo que no es suyo para seguir con vida. Drácula no es el padre que acapara a las mujeres de su tribu, o a sus propias hijas, sino un extranjero que necesita sangre nueva para perpetuar su linaje. Más que sexual, por tanto, el gran temor de la novela sería de corte racial.

Como puede apreciarse, Stevenson abre con su artículo varias líneas de investigación que van a resultar muy fructíferas. Quizá una de las más interesantes y logradas, asociada a los estudios poscoloniales, sea la desarrollada por Stephen D. Arata en “The Occidental Tourist: *Dracula* and the Anxiety of Reverse Colonization”⁴². Arata vincula la novela con los problemas británicos de fin de siglo, en concreto con la crisis del Imperio y la decadencia de la nación, entendida en su ámbito económico, político y moral. Para Arata, y a diferencia de otras interpretaciones, Drácula se presenta como un ser vigoroso, un guerrero inteligente y capaz que acude a Inglaterra dispuesto a apoderarse de Londres. Quienes van a tratar de impedirlo representan a una raza en decadencia, enferma y debilitada. Basándose en los estudios de Edward Said sobre el orientalismo, y analizando dos de los géneros que Stoker mezcla en la novela –la literatura de viajes y la novela gótica--, Arata muestra los vínculos que el Conde Drácula tiene con el imperialismo británico, y cuán imbricada está la novela con los temores de que una raza superior les haga a los británicos lo mismo que ellos provocan en las colonias. En este sentido, la elección de Transilvania como el emplazamiento en el que ubicar el castillo del vampiro es fundamental, pues sirve para reforzar en el lector victoriano todas estas ideas acerca del imperio y la raza.

Arata inserta con maestría la novela en su contexto y argumenta con convicción. De este modo, textos como el suyo, si bien no invalidan necesariamente otras lecturas, sí representan una alternativa a aquellas que

⁴² ARATA, Stephen D., “The Occidental Tourist: *Dracula* and the Anxiety of Reverse Colonization”, *Victorian Studies*, Bloomington, Ind., Indiana University Press., Volume 33 (Summer, 1990), pp. 621-645.

otorgan excesivo peso a lo psicoanalítico, obviando otras consideraciones. En esos últimos análisis, el tema de la sexualidad, al copar casi toda la argumentación, oculta otros aspectos sumamente interesantes que tienen más que ver con distintas ansiedades de la época. La clave, en cualquier caso, descansa en la interpretación que cada uno haga de la sangre. Unos la ven como un síntoma del deseo sexual reprimido y castigado, equivalente incluso al semen, y otros la entienden como la preocupación por la pureza de la especie: en el caso del Conde, para perpetuar su linaje, y en el caso de los varones británicos, para impedir que su pueblo sea contaminado por sangre extranjera.

Antes de entrar en otra importante corriente dentro de las lecturas críticas de la novela, sería conveniente resaltar tres reflexiones más, escritas en la década de los ochenta. Alan P. Johnson redacta en 1987 un interesante y sugestivo artículo titulado “Bent and Broken Necks: Signs of Design in Stoker's *Dracula*”⁴³. Lo primero que hace Johnson es poner en cuestión el sentir general —hasta la fecha— de que Bram Stoker no era consciente de lo que estaba escribiendo, del verdadero contenido erótico de su novela. Recurriendo al psicoanálisis y atendiendo tanto al lenguaje como a la estructura de la narración, este crítico ve a Drácula como el doble de los deseos inconscientes de las mujeres. Para él, tanto Mina como Lucy experimentan una doble vida: por una parte, de manera consciente, expresan su conformidad con la sociedad en la que se encuentran, pero de manera inconsciente están descontentas con ella. Ese descontento inconsciente se expresaría a través de Drácula, sus mordiscos y su proceso de transformación en vampiras. Del mismo modo, dos personajes secundarios de la trama, el anciano señor Swales y el loco Renfield, representarían también el papel de dobles de las damas, encarnando sus facultades más reflexivas y críticas. De este modo, Johnson interpreta lo narrado en *Drácula* como un juego entre las distintas figuras del doble y el inconsciente: Drácula sería el doble de Jonathan Harker, Transilvania el inconsciente de Europa, etc., etc.

Otro escrito importante de los años ochenta es “The Dialectic of Fear”. En ese texto, aparecido en 1982, Franco Moretti defiende que Drácula

⁴³ JOHNSON, Alan P., “Bent and Broken Necks: Signs of Design in Stoker's *Dracula*”, *Victorian Newsletter*, 72 (1987), pp. 17-24.

representa a un acumulador capitalista⁴⁴. El enfrentamiento entre los hombres y el vampiro sería así una lucha entre el capitalismo desbocado y monopolista, representado por Drácula, y el capitalismo liberal, más limitado por la religión y la justicia, encarnado en los varones que lo persiguen. Drácula se habría convertido al mismo tiempo en el producto final del capitalismo burgués y en su negación.

El tercero de los estudios que querría destacar, antes de adentrarnos en las lecturas de género realizadas sobre la novela, es “The Narrative Method of *Dracula*”, trabajo de David Seed aparecido en 1985⁴⁵. El artículo de Seed es uno de los primeros que incide en el análisis de la complejidad formal de la obra. Por esos años las posiciones ya están encontradas: por un lado tenemos las lecturas psicoanalíticas, centradas en los temas sexuales; por otro, aquellas interpretaciones que ven a Drácula como la personificación del capital, y la de quienes consideran al monstruo como una figura esencialmente anti-burguesa. Seed piensa que aunque todas las aproximaciones son interesantes y enriquecedoras, no se ha prestado una adecuada atención al método narrativo empleado por Stoker. Subrayando los silencios y los saltos de la trama, así como la organización de los capítulos y las distintas voces narrativas, la lectura de Seed aporta un análisis muy importante para entender la novela al abordarla en todas sus dimensiones y complejidades.

Aunque Seed no lo menciona de manera explícita, otro gran asunto que en los ochenta suscita la atención de la crítica tiene que ver con los estudios de género. Tras el artículo de Phyllis A. Roth, comentado anteriormente (“Suddenly Sexual Women in Bram Stoker’s *Dracula*”, 1977), una parte importante del debate se focalizó en torno al lugar que ocupaban las damas en la novela. Principalmente Mina, Lucy, y las tres mujeres vampiro que se le aparecen a Jonathan Harker durante su estancia en el castillo de Transilvania. Los puntos de vista, como casi todo en *Drácula*, estaban divididos: había quienes defendían el feminismo de Stoker, quienes entendían que la novela atacaba a las féminas que reivindicaban una mayor igualdad con respecto a los hombres, y aquellos a quienes les daba absolutamente igual el tratamiento de

⁴⁴ MORETTI, Franco, “The Dialectic of Fear”, *New Left Review*, 136 (Nov.-Dec. 1982), 67-85.

⁴⁵ SEED, David, “The Narrative Method of *Dracula*”, *Nineteenth-Century Fiction*, Berkeley, University of California Press Vol. 40, No 1 (Jun., 1985), pp. 61-75.

la mujer en la novela⁴⁶. Fue entonces cuando, en 1982, apareció un artículo de Carol A. Senf titulado "*Dracula: Stoker's Response to the New Woman*". La importancia del texto de Senf es incuestionable, pues sirvió para sosegar el debate y elevar el nivel de rigor en todas estas aproximaciones.

Hasta entonces las posturas parecían muy enfrentadas, seguramente debido a la rigidez de los esquemas ideológicos y conceptuales sobre los que se basaban las distintas lecturas de la novela. El artículo de Senf vino a proporcionar cierta amplitud de miras: dejó de contemplar el tema de la sexualidad como una cuestión de blancos y negros para considerarlo un asunto complejo, haciendo de paso justicia a la obra. Senf se acerca a *Drácula* sin prejuicios y enlaza los distintos modelos femeninos que allí aparecen con el movimiento de la Nueva Mujer. Independientemente del resultado de sus investigaciones, lo importante es que dejó de especular con las opiniones personales de Stoker sobre lo femenino reflejadas en la novela y pasó a analizar hasta qué punto la Nueva Mujer salía bien o mal parada en la narración. El artículo se atiene a las propias referencias que aparecen en el texto, y trata de determinar qué rasgos poseen Mina y Lucy de ese movimiento reivindicativo contemporáneo de Stoker. Vincula así dos hechos irrefutables y con ello esclarece aspectos importantes sobre el papel de las mujeres en *Drácula* que hasta entonces habían sido objeto de discusión.

Otro artículo enormemente influyente, decisivo en las lecturas posteriores sobre *Drácula* es "«Kiss Me with Those Red Lips»: Gender and Inversion in Bram Stoker's *Dracula*"⁴⁷. Escrito por Christopher Craft, va a significar un antes y un después en los estudios de género sobre la obra. Si hasta entonces, como hemos visto, el debate giraba en torno al papel de las mujeres en la novela, Craft va a ir más allá: señala cómo la sexualidad femenina y el destino de las mujeres oculta un deseo homosexual entre los protagonistas y Drácula que, al no poder mostrarse, se desplaza hacia las

⁴⁶ SENF, Carol A., "*Dracula: Stoker's Response to the New Woman*", *Victorian Studies*, Bloomington, Ind., Indiana University, 26:1 (1982, Autumn), p. 33.

⁴⁷ CRAFT, Christopher: "«Kiss Me with Those Red Lips»: Gender and Inversion in Bram Stoker's *Dracula*", *Representations*, Berkeley (CA), University of California Press., Volume 8 (1984), pp. 107-133. El texto también puede encontrarse en CRAFT, Christopher, *Another Kind Of Love. Male Homosexual Desire in English Discourse, 1850-1920*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press., 1994, Chapter 3 (pp. 71-106). Puede leerse por internet a través de *Google Books*. Igualmente hay una edición del artículo, ligeramente reducida, en Glennis BYRON [ed.], *Dracula. New Casebooks...*, pp. 93-118.

damas. Craft subraya que la gran amenaza del vampiro, lo que vuelve intolerables sus actos a ojos de los varones, es, principalmente, la difuminación de las fronteras entre los géneros. Craft muestra, en algunos casos con gran convicción, cómo los roles sexuales se diluyen en distintas escenas del relato, teniendo los hombres comportamientos pasivos, más propios de las mujeres tal como se entendían en la época victoriana. Las hembras vampirizadas, en cambio, adoptan roles activos, característicos de los varones. Así, por ejemplo, en la escena en la que Jonathan Harker es asaltado por las tres atractivas mujeres vampiro en un pasaje de alto contenido sexual, Craft se pregunta quién va a penetrar a quién. Harker se deja hacer, extasiado de placer, mientras que son las hembras las que están decididas a morder al joven para satisfacer así sus lujuriosos deseos.

Drácula, por tanto, no sólo representa una amenaza porque transforma a las mujeres que ataca en seres lascivos y activos sexualmente, sino porque al disolver las barreras de género pone en cuestión y amenaza con destruir el compartimentado mundo burgués de la novela, con sus fronteras bien delimitadas y con sus espacios claramente diferenciados. El reconocimiento del deseo homosexual, algo imposible de expresar abiertamente en la época en la que fue escrita la obra, a la vez que es temido –o tal vez por eso--, es desplazado inconscientemente hacia estructuras y conflictos de corte heterosexual. Los protagonistas de la novela hacen con las mujeres vampiro, Lucy incluida, lo que les gustaría hacerle a Drácula: penetrarles con una estaca (cosa que finalmente no sucede, pues el vampiro muere decapitado). Actuando así, no sólo ponen fin a sus ansiedades, sino que unos y otras recuperan los roles tradicionales de penetradores y penetradas. La estaca, además, fija a las mujeres, bloquea su movilidad y las devuelve a esa pasividad, esa quietud, que nunca deberían haber perdido. *Drácula*, entonces, no sólo mostraría las inquietudes de la época en torno al tema de la Nueva Mujer, sino también la creciente preocupación de la sociedad victoriana por el tema de la homosexualidad.

Son numerosos los artículos que siguen la estela de Craft, aunque aquí solo destacaremos dos. Marjorie Howes escribe pocos años después, en 1988, otro interesante texto titulado “The Mediation of the Feminine: Bisexuality, Homoerotic Desire, and Self-Expression in Bram Stoker's *Dracula*”. La

estudiosa norteamericana argumenta que los deseos femeninos que el texto admite y suprime son en realidad deseos homosexuales⁴⁸. Al no poder expresarse abiertamente en una sociedad tan puritana y contenida como la victoriana, los varones transforman esas emociones, esa ambigüedad sexual, en un deseo heterosexual que es considerado como monstruoso y que aparece mediatizado por las mujeres. Por otro lado, Talia Schaffer, en “«A Wilde Desire Took Me»: The Homoerotic History of *Dracula*” (1994), identifica la homosexualidad latente en la novela con el juicio efectuado por aquellos años a Oscar Wilde⁴⁹. Schaffer compara una y otra vez la experiencia de Jonathan Harker en el castillo de Drácula con la vida de Wilde y sus relaciones homosexuales.

Conforme avanza la década de los noventa, y quizá por la cercanía del centenario de la publicación de la novela, los artículos académicos sobre el texto de Bram Stoker se multiplican exponencialmente. Aquí pasaré a comentar tan solo algunos de entre los más importantes, centrándome en aquellos más próximos a mi propia orientación metodológica. Uno de ellos es obra de Troy Boone. Aparecido en 1993, “«He is English and Therefore Adventurous»: Politics, Decadence, and *Dracula*”, analiza, a partir del viaje de Jonathan Harker a Transilvania, la difuminación de las diferencias de género y la amenaza que Drácula representa para el mantenimiento de los valores victorianos⁵⁰. Para Boone, lo que *Drácula* pone de manifiesto es la necesidad que tiene la sociedad británica de adaptarse si quiere hacer frente de manera adecuada a los retos que el siglo XX que se aproxima les plantea.

Otro texto importante aparece en 1992. Jennifer Wicke, en “Vampiric Typewriting: *Dracula* and Its Media”, centra la atención en la tecnología que apuntala el vampirismo y que permite leer *Drácula* como la primera gran novela moderna de la literatura británica. Subrayando los contrastes entre tecnología,

⁴⁸ HOWES, Marjorie, “The Mediation of the Feminine: Bisexuality, Homoerotic Desire, and Self-Expression in Bram Stoker's *Dracula*”, *Texas Studies in Literature and Language*, 30 (Spring, 1988), pp. 104-119.

⁴⁹ SCHAFFER, Talia, “«A Wilde Desire Took Me»: The Homoerotic History of *Dracula*”, *ELH*, Volume 61, Number 2 (Summer, 1994), pp. 381-425. El texto también está recogido en Bram STOKER, *Dracula*, edited by Nina AUERBACH and David J. SKAL..., pp. 470-482.

⁵⁰ BOONE, Troy, “«He is English and Therefore Adventurous»: Politics, Decadence, and *Dracula*”, *Studies in the Novel*, 25 (Spring, 1993), pp. 76-91.

folclore y fe, Wicke reflexiona sobre la cultura de masas y la relación que mantiene con Drácula, destacando la analogía existente entre ambos.

Finalmente contamos con dos trabajos más que, por su trascendencia, no pueden ser obviados en esta aproximación a los estudios académicos sobre *Drácula*. El primero de ellos es *Vampires, Mummies and Liberals. Bram Stoker and the Politics of Popular Fiction*⁵¹. En este ensayo, David Glover realiza un estudio de la carrera literaria de Stoker en el que subraya sus vínculos con Irlanda y el nacionalismo irlandés, y relaciona su más famosa novela con las preocupaciones por el declive de la raza y las ideas liberales en torno a los retos que conciernen con la cuestión femenina.

Por su parte, Nina Auerbach mantiene una abierta discrepancia con muchas de las lecturas críticas de *Drácula* efectuadas por los estudiosos. En *Our Vampires, Ourselves* (1995), la profesora de la Universidad de Pennsylvania defiende que Drácula no representa a ninguna figura transgresora⁵². Analiza la producción vampírica anterior y posterior a la obra de Stoker y concluye que Drácula es un heraldo del mundo que viene: no se puede, por tanto, circunscribir exclusivamente al momento de su aparición. Aunque *Drácula* es una novela escrita hace casi cien años, para Auerbach el mundo que el libro ayuda a crear es el que nosotros habitamos⁵³.

TENDENCIAS ACTUALES

En el naciente siglo XXI el vampiro ideado por Bram Stoker goza de un excelente estado de salud. Los estudios se multiplican y se multiplican. Si hasta ese momento ya resultaba complicado seguir su estela, la cantidad de trabajos aparecidos durante la segunda mitad de la década de los noventa y principios del dos mil son sencillamente abrumadores. Incluso aparece en 1999 una revista especializada, *Journal of Dracula Studies* (<http://dractravel.com/drc/>),

⁵¹ GLOVER, David, *Vampires, Mummies and Liberals. Bram Stoker and the Politics of Popular Fiction*, Durham and London, Duke University Press, 1996.

⁵² AUERBACH, Nina, *Our Vampires, Ourselves*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1995.

⁵³ AUERBACH, Nina, *Our Vampires, Ourselves...*, p. 63.

que publica anualmente, al menos hasta 2011, distintos artículos académicos sobre la materia.

En los últimos años el interés por el psicoanálisis, los aspectos fisiológicos que atañen a la degeneración y los estudios de género no han decaído, aunque sí hay dos vertientes que han cobrado un mayor peso en el conjunto de textos sobre la novela: la primera es la cuestión irlandesa y la problemática sobre la raza y el Imperio; la segunda, cómo Europa del Este es percibida por la mirada occidental.

La atención que *Drácula* ha generado entre los “estudios irlandeses” (“*Irish Studies*”) ha sido creciente desde la publicación del volumen de Glover arriba citado. La nacionalidad irlandesa de Stoker ha llevado muchos críticos “a considerar su obra más como una novela sobre la revolución y las sensibilidades irlandesas que sobre vampiros”⁵⁴. Raymond McNally, por ejemplo, afirma que “*Transylvania is at minimum a metaphor for Ireland, as both Transylvania and Ireland are frontier territories on the fringes of the empire, fought over often by foreigners*”⁵⁵. Otro trabajo que, partiendo del texto de Arata, traslada la dicotomía Occidente/Oriente a Inglaterra/Irlanda es “Mother Dracula: Orientalism, Degeneration, and Anglo-Irish National Subjectivity at the *Fin de Siècle*”, obra de Cannon Schmitt⁵⁶. Este autor vincula el éxito literario de la figura del vampiro con la crisis del imperio inglés, asociándolo con el discurso finisecular de degeneración y decadencia.

Un último estudio sobre dicho asunto mucho más matizado es el de Joseph Valente, titulado *Dracula's Crypt: Bram Stoker, Irishness and the Question of Blood*⁵⁷. Valente considera que el método narrativo de Stoker

⁵⁴ KLINGER, Leslie S., “Sexo, mentiras y sangre. *Drácula* en el mundo académico”, en Bram STOKER, *Drácula anotado...*, p. 561.

⁵⁵ MCNALLY, Raymond, “Bram Stoker and Irish Gothic”, en Elizabeth MILLER (ed.), *Bram Stoker's Dracula...*, p. 370. “Transilvania es, como mínimo, una metáfora de Irlanda, ya que tanto Transilvania como Irlanda son territorios fronterizos situados en la periferia del imperio, disputados a menudo por extranjeros”. Mi traducción. Originariamente el texto de McNally puede encontrarse en James CRAIG HOLTE (ed.), *The Fantastic Vampire: Studies in the Children of the Night*, Westport, Greenwood Press, 2002, pp. 11-21.

⁵⁶ SCHMITT, Cannon, “Mother Dracula: Orientalism, Degeneration, and Anglo-Irish National Subjectivity at the *Fin de Siècle*”, en John S. RICKARD, *Irishness and (Post)Modernism*, London, Associated University Press, 1994, pp. 25-43. No he podido acceder a este artículo, así que me he remitido a: John Paul RIQUÉLME, “A Critical History of *Dracula*”, en Bram STOKER, *Dracula*, ed. de John Paul RIQUÉLME..., pp. 426-427.

⁵⁷ VALENTE, Joseph, *Dracula's Crypt: Bram Stoker, Irishness and the Question of Blood*, Urbana, University of Illinois Press, 2002.

mantiene una actitud irónica hacia los varones que persiguen a Drácula. Defiende con convicción la conexión de la novela con Irlanda, ubica a Stoker en una posición ambigua, a medio camino de su estatus anglo-irlandés y sus raíces celtas provenientes de su herencia materna, e identifica en el texto distintas contradicciones. Esas contradicciones sugieren que “*the Count frequently embodies antithetical perspectives while his antagonists are presented not as his opposites but as his doubles*”⁵⁸.

El último tema que ha suscitado el interés de los investigadores es la mirada de Occidente sobre el Este de Europa, un asunto motivado, en cierta medida, por el desplazamiento del significado de Transilvania a Irlanda. De esta corriente analítica destacaré dos textos. En primer lugar el ensayo de Ludmilla Kostova titulado “Straining the Limits of Interpretation: Bram Stoker’s *Dracula* and Its Eastern European Contexts”⁵⁹. Tras repasar los principales trabajos que profundizan en la visión que *Drácula* proporciona del Este de Europa (empezando por el de Arata, “The Occidental Tourist”), Kostova compara la novela de Stoker con otras tres obras de la misma época en la que figuras transgresoras de Europa del Este se infiltran con éxito en la sociedad occidental. Profundiza así en la amenaza que dichos personajes representan para Occidente y resalta el mensaje conservador que todas ellas transmiten.

El segundo texto a destacar es “*Dracula* and the Idea of Europe”, de Eleni Coundouriotis⁶⁰. Esta autora denuncia que tanto la novela como muchas de las críticas académicas de *Drácula* reprimen el discurso histórico que liga al vampiro con Europa del Este. Muchos estudiosos consideran que la localización del castillo de Drácula en los Cárpatos es accidental, y que en realidad es Irlanda la que está detrás de Transilvania. Coundouriotis argumenta en cambio que Stoker, pese a los cambios de ubicación, siempre tuvo a Europa del Este en su cabeza, siendo ésta una idea central en su proyecto. Al situar el

⁵⁸ John Paul RIQUELME, “A Critical History of *Dracula*”, en Bram STOKER, *Dracula...*, p. 428. “El Conde frecuentemente encarna posiciones antitéticas mientras que sus antagonistas se presentan no como sus enemigos, sino como sus dobles”. Mi traducción. Sobre la figura del doble en la literatura fantástica victoriana ver Antonio BALLESTEROS GONZÁLEZ, *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana...* Ver especialmente las pp. 317-337, donde el autor se ocupa de *Drácula*.

⁵⁹ KOSTOVA, Ludmilla, “Straining the Limits of Interpretation: Bram Stoker’s *Dracula* and Its Eastern European Contexts”, en John S. BACK [ed.], *Post/modern Dracula. From Victorian Themes to Postmodern Praxis*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007, pp. 13-29.

⁶⁰ COUNDOURIOTIS, Eleni, “*Dracula* and the Idea of Europe”, *Connotations*, 9/2 (1999/2000), pp. 143-159.

origen de Drácula allí, lo que hace su autor es poner en marcha un proceso de deslegitimación de la historia otomana del Este de Europa a través de la figura del vampiro.

El comentario a este último artículo de Eleni Coundouriotis ejemplifica bastante bien la variedad de asuntos que sobre la novela de Bram Stoker han sido explorados. Hablamos de centenares y centenares de artículos, en una lista que se hace verdaderamente interminable, inabarcable⁶¹. Y tan solo de textos escritos en inglés. Muchos de ellos, como afirma Elizabeth Miller, son completamente disparatados⁶². Aunque no es el primer intento de Miller por insertar el debate sobre *Drácula* dentro de unos límites razonables⁶³, lo cierto es que resulta imposible poner coto a lo que los críticos desean leer en *Drácula*. Tal como argumenta esta autora, si algo llama la atención en las lecturas críticas de la novela es su insistencia en lo sexual: “*every sexual practice, fantasy and fear imaginable has been thrust upon its pages*”. Entre ellas: “*rape (including gang rape), aggressive female sexuality, fellatio, homoeroticism, incest, bestiality, necrophilia, paedophilia, and sexually transmitted disease*”⁶⁴.

Resulta innegable que *Drácula* tiene un considerable potencial erótico, pero ninguno de esos asuntos fueron percibidos por la crítica literaria de la época. Analizar la novela como si únicamente tratara sobre sexo es ir demasiado lejos, e indica más sobre las obsesiones de la crítica académica que sobre las de la propia narración. Lo cierto es que la obra de Stoker, por su simbología y ambigüedad, corre constantemente el riesgo de ser sobreinterpretada. Tanto Susan Sontag como Umberto Eco, por citar dos personalidades eminentes, han reiterado en distintos escritos los riesgos que

⁶¹ MELTON, Gordon J. y HORNICK, Alisa (comps.), *The Vampire in Folklore, History, Literature, Film and Television: A Comprehensive Bibliography*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, 2015, pp. 75-109. Otro ejemplo de la cantidad de artículos publicados sobre *Drácula* lo tenemos en la obra de William HUGHES (*Bram Stoker Dracula. A Reader's Guide to Essential Criticism*, Basingstoke, New York, Palgrave Macmillan, 2009). Esta “guía esencial” de los artículos publicados sobre *Drácula* es un volumen de 173 páginas y más de 140 referencias bibliográficas.

⁶² MILLER, Elizabeth, “Coitus Interruptus: Sex, Bram Stoker, and *Dracula*”, *Romanticism on the Net* [revista electrónica], Nº 44, noviembre 2006.
<https://www.erudit.org/revue/ron/2006/v/n44/014002ar.html>

⁶³ MILLER, Elizabeth, *Dracula: Sense And Nonsense*, Westcliff-on-Sea, Desert Island Books, 2000.

⁶⁴ MILLER, Elizabeth, “Coitus Interruptus: Sex, Bram Stoker, and *Dracula*”, *Romanticism on the Net...*, p. 1. “Cada práctica sexual, fantasía y miedo imaginable ha sido introducida en sus páginas (...) Violación (incluyendo violación en grupo), sexualidad femenina agresiva, felación, homoerotismo, incesto, zoofilia, necrofilia, pedofilia y enfermedades de transmisión sexual”. Mi traducción.

entraña excederse en las lecturas de los textos, forzándoles a decir cosas que en realidad no expresan: “La interpretación supone una discrepancia entre el significado evidente del texto y las exigencias de (posteriores) lectores”⁶⁵. Por ejemplo: el que la figura del vampiro y el acto de succionar la sangre y la vida de las personas se ajuste, como metáfora, a determinados comportamientos propios de la explotación capitalista, no quiere decir que en la novela de Stoker esta idea esté presente.

Considerada en conjunto, y habida cuenta de que existen excelentes artículos académicos sobre *Drácula*, muchos críticos cometen, a mi entender, tres tipos de errores fundamentales. En muchos de ellos domina la teoría del reflejo, aquella según la cual lo acontecido en la novela remite directamente a una realidad exterior. La locura de Renfield reflejaría la enfermedad mental de la mujer de uno de los hermanos de Stoker, y la relación entre Drácula y Jonathan Harker en Transilvania sería una proyección de la de Bram Stoker y Oscar Wilde⁶⁶. Así sucede en muchas de las críticas que tienen al psicoanálisis como herramienta fundamental. Confunden además las opiniones o actitudes de los personajes con los del propio autor, dejando vía libre a las más variadas y peregrinas especulaciones.

De igual modo, existe una tendencia a descontextualizar, no sólo el ambiente histórico y cultural en el que se gesta la novela, sino las propias citas que se emplean para justificar determinadas posiciones. Se elige de una escena concreta aquello que más interesa para apoyar una tesis determinada y se descarta todo lo que no se ajusta a la idea que quiere desarrollar el crítico. Parece entonces que muchos estudiosos acceden a la novela con una idea preconcebida—una teoría— y que lo único que hacen es buscar en el texto aquellos fragmentos que puedan justificarla. Se analiza a los personajes de manera aislada, se ignora su evolución a lo largo de la novela y no se toma en

⁶⁵ SONTAG, Susan, *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996, p. 29.

⁶⁶ WINTER, Elizabeth, “All in the Family: A Retrospective Diagnosis of R.M. Renfield in Bram Stoker's *Dracula*”, *Journal of Dracula Studies*, 12 (2010) [revista on line], p. 1. El texto puede encontrarse aquí: https://kutztownenglish.files.wordpress.com/2015/09/jds_v12_2010_winter.pdf (Consultado el 21-04-2016). SCHAFFER, Talia, “«A Wilde Desire Took Me»: The Homoerotic History of «Dracula»”, en Bram STOKER, *Dracula*, edited by Nina AUERBACH and David J. SKAL..., p. 472.

consideración la perspectiva del narrador, que en el caso de *Drácula* puede influir (y de hecho influye) en el personaje que actúa o habla⁶⁷.

Habría que añadir, por último, que muchas de las críticas de *Drácula* parecen empeñadas en desvelar todo lo que el texto oculta, subrayando los desplazamientos inconscientes de la sexualidad, indicando lo que “en realidad” quiere decir su autor en una escena o lo que determinados personajes representan apelando a datos e informaciones difíciles de contrastar y de argumentación dudosa. Sin embargo, pocos estudios se esfuerzan por profundizar en lo que la novela dice, en lo que un análisis detallado y asentado en el texto de Stoker puede indicarnos sobre la propia historia y sobre los miedos y deseos que existían en la sociedad que la produjo.

⁶⁷ Un ejemplo de esto último puede apreciarse en el caso de Abraham van Helsing y el inglés que despliega. Cuando sus palabras las recoge Mina, habla un mal inglés. Cuando las recoge Seward, su prosa mejora considerablemente.

IV

EL VAMPIRO VISTO DESDE LEJOS

EL DESPEGUE DE *DRÁCULA* Y SU MODERNIDAD

Una vez presentada, de manera necesariamente reducida, la posición y la evolución de la crítica especializada en torno a *Drácula*, hay que indagar, siquiera también brevemente, en otros dos aspectos. El primero de ellos tiene que ver con el lugar que ocupa la novela de Stoker en la historia de la literatura; el segundo, con de qué modo, a través de la cultura popular, se proyecta hacia el futuro. Las reflexiones aquí apuntadas deberían entenderse como un intento de comprender, sin entrar en mayores disquisiciones, la evolución de la criatura de Stoker a lo largo del siglo XX.

Mi hipótesis de partida descansa en la presunción de que la novela del escritor irlandés marca un antes y un después en la narrativa de terror. Aunque el vampirismo en la literatura tiene una prolongada trayectoria, *Drácula*, siendo deudora de esa tradición, introduce una serie de elementos que van a diferenciar a este personaje de sus antecesores, anclando el mito del vampiro en la modernidad. *Drácula*, como afirma Nina Auerbach, “*is less the culmination of a tradition than the destroyer of one*”¹. La obra de Stoker señala un camino y, ya sea para seguirlo o para salirse de él, la narrativa de terror ya no volverá a ser la misma.

Drácula, sin embargo, posee una particularidad que redobla el interés por su trayectoria: tiene un éxito tardío, ocurrido unos treinta años después de la aparición de su primera edición. Aunque escrita y publicada en un contexto de crisis finisecular (1897), su auténtica eclosión se produce en un momento histórico muy diferente, a finales de la década de 1920, cuando ya han pasado diez años del final de la Primera Guerra Mundial. Mi hipótesis con respecto a

¹ AUERBACH, Nina, *Our Vampires, Ourselves*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1995, p. 64. “Es menos la culminación de una tradición que el destructor de una”. Mi traducción.

esta peculiaridad es que *Drácula*, tanto en sus formas como en su contenido, se presenta como una novela extraordinariamente moderna. Conforme la sociedad occidental profundiza en el proceso modernizador relacionado con la sociedad de masas, más interesan esta obra y sus adaptaciones. Aunque es cierto que las primeras versiones teatrales simplifican un texto muy complejo, *Drácula* perturba, fascina y obsesiona, entre otros motivos, porque vincula la milenaria figura del chupador de sangre con los miedos y deseos propios de la modernidad².

Estas angustias y pasiones que de una forma u otra se expresan en *Drácula* cristalizan conforme avanza el siglo XX. Es como si la novela hubiera captado la crisis que la sociedad de masas iba a ocasionar en el mundo occidental de una manera profundamente siniestra y certera. Será en los años posteriores a 1918 cuando los ciudadanos, ya más desencantados y mucho más “modernos”, acojan con fervor a un personaje que expresa de manera difícilmente desentrañable la ambigüedad del mundo que les ha tocado vivir.

Sin embargo, la tesis sobre la modernidad de *Drácula*, pese a ser necesaria, no parece suficiente para explicar la enorme proyección de esta obra a lo largo del siglo XX y lo que llevamos del XXI. Son muchas las novelas que, situadas en el mismo marco cronológico en el que se mueve la narración de Stoker, expresan con maestría las contradicciones y las rupturas que ocasiona la modernidad, sus paradojas, sus amenazas y aspiraciones. También los peligros de la gran ciudad: *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde* (1886), *El retrato de Dorian Gray* (1890), *El hombre invisible* (1897), *La guerra de los mundos* (1898) o el propio mito de Frankenstein (1818) son creaciones con clara influencia en el siglo XX que se ocupan de muchos de estos asuntos. Sin embargo, ninguna de estas obras, salvo Frankenstein, se acerca a las cotas de popularidad alcanzada por el noble transilvano a partir del siglo XX. ¿Por qué?

Parto entonces de la siguiente suposición: en algún momento se produce un cambio en la concepción que la sociedad occidental tiene del miedo, del terror, de la muerte y del deseo. El horror de la guerra y el desarrollo

² Sobre la mítica figura del chupador de sangre, ver Jacobo SIRUELA, “Prólogo”, en *Vampiros*, Girona, Atalanta, 2010, pp. 11-43.

de la sociedad de masas van a producir un cambio en los sentimientos de la población que ayudarán al éxito de *Drácula*.

La novela de Stoker, además, también produce efectos. Las interpretaciones que se han hecho de la novela, principalmente desde la segunda mitad del siglo XX, no sólo han contribuido a conocer mejor las ansiedades y anhelos de la sociedad victoriana, con sus sensibilidades en conflicto: esas lecturas de *Drácula* –y por tanto la novela misma-- también han servido para generar, construir y reforzar distintas identidades a lo largo del siglo XX. *Drácula* ha modificado nuestras nociones del cuerpo y de la inmortalidad, del pecado y de la culpa, de la amenaza y del placer. Se trata de una transformación de tipo cultural que tiene consecuencias políticas y sociales.

El despegue inicial de *Drácula* deriva del éxito de las primeras adaptaciones teatrales y de su versión cinematográfica en torno a los años 30 del siglo XX. Desde entonces, el vampiro ideado por Stoker se convierte en un icono de la cultura popular, del consumo de masas, sin mayor interés ni trascendencia en el ámbito literario e intelectual. Sin embargo, en torno a la década de 1970 se produce, como ya hemos visto, lo que podríamos llamar un segundo despegue de la novela, un renovado interés del mundo académico por este ser, de tal forma que la obra de Bram Stoker, que había sido despreciada por la crítica especializada, pasa a ser incluida con todos los honores en el canon literario occidental.

Para continuar la reflexión sobre la modernidad de *Drácula* y su éxito, parece también razonable tratar de determinar el puesto que ocupa la obra de Stoker en el conjunto de las ficciones vampíricas. Si considerar el ambiente político, económico, social y cultural en el que nace el libro resulta indispensable para analizar los miedos y deseos que se manifiestan en él, también habrá que averiguar su posición en un contexto aún más amplio para descubrir su peso, el valor de *Drácula* en el conjunto de los trabajos que tienen al vampiro como referente principal. Sólo así podremos calibrar, de la manera más exacta posible, hasta qué punto *Drácula* representa una ruptura con el vampiro del Ochocientos e inaugura un nuevo camino, cuáles de esos miedos y deseos son herencia del pasado y cuáles se proyectan hacia el futuro.

EL PESO DE *DRÁCULA* EN LA LITERATURA OCCIDENTAL

Franco Moretti ha acuñado el término *distant reading* (o lectura distante), para referirse a un método de investigación de los textos literarios consistente en analizarlos desde la lejanía. Partiendo del precepto de que “la distancia no es un obstáculo para el conocimiento, sino *una de sus formas específicas*”³, Moretti espera descubrir con la *distant reading* determinados patrones y formas, ciertos cambios y continuidades que sólo pueden ser descubiertos con una mirada panorámica y de conjunto⁴.

Principalmente a través de los gráficos (empleados también por la historia cuantitativa), de los mapas (tomados de la geografía) y de los árboles (adaptados de la teoría evolutiva), Moretti consigue explicar de manera sugestiva numerosos aspectos relacionados con las novelas y la producción literaria que una “lectura atenta” difícilmente alcanzará a descubrir. Cuando el objeto de estudio –en el caso de Moretti la literatura mundial— es tan vasto que supera la capacidad de los investigadores para abarcarlo en su totalidad, quizá una visión distante resulta más útil para la consecución de los objetivos. No sólo es imposible leer todas las novelas que existen en todos los idiomas que existen, sino que las ficciones que nos han llegado del pasado no representan ni el uno por ciento de las novelas publicadas. Así, por ejemplo, hay una cantidad indeterminada, “cincuenta mil, sesenta mil”, de “novelas británicas del siglo XIX” desconocidas para los investigadores. En realidad nadie sabe exactamente cuántas. “Nadie las ha leído, y nadie las leerá jamás (...) Leer más siempre es bueno, pero no es la solución”⁵.

A través de la *distant reading*, asuntos como el despegue de la novela o la tipología y duración de los géneros literarios adquieren un nuevo significado al ser analizados por medio de gráficas. Con los mapas y la particular conexión

³ MORETTI, Franco, *La literatura vista desde lejos*, Barcelona, Marbot, 2007, p. 10. Subrayado en el original. Para la primera teorización de Moretti sobre la *distant reading*, véase Franco MORETTI “Conjectures on World Literature”, *New Left Review* 1, London, New Left Review (January-February 2000), pp. 54-68. Puede encontrarse el artículo en la red, e incluso traducido al castellano.

⁴ Cf. GINZBURG, Carlo, *Ojazos de madera*, Barcelona, Península, 2000.

⁵ MORETTI, Franco, “Conjeturas sobre la literatura mundial”, *New Left Review* 3, Madrid, Akal, pp. 65-76. Existe versión on-line en: <http://newleftreview.es/3>. (Consultado el 22-04-16). Sobre este asunto véase también Franco MORETTI, “The Slaughterhouse of Literature”, *Modern Language Quarterly*, Durham, NC, Volume 61, Number 1 (2000), pp. 207-227.

que existe ente la geografía y la literatura sucede algo similar: la utilización de planos como “*instrumentos analíticos* (...) desmontan la obra de manera diferente de la habitual e imponen al razonamiento crítico funciones nuevas”. Ubicar un asunto literario o histórico en un mapa “genera dudas, curiosidades, ideas. Plantea nuevas preguntas y nos impulsa así hacia soluciones también nuevas”⁶. Por último, Moretti emplea los árboles para plantear hipótesis sobre por qué unos textos llegan hasta nosotros y otros no, o por qué unas obras tienen éxito y otras fracasan. Descomponer un problema construyendo con él una suerte de árbol genealógico puede facilitar el descubrimiento de filiaciones, de ramificaciones, relaciones o rupturas insospechadas y sugerentes⁷.

Estudiar la figura del vampiro y, en concreto, la de Drácula desde la óptica de la *distant reading* puede producir resultados sumamente interesantes, dadas las incontables versiones que este ser ha producido en su dilatada trayectoria. Drácula es, posiblemente junto con el monstruo de Frankenstein y Sherlock Holmes, el personaje de inspiración literaria que más ha calado en el imaginario social occidental. Son tantos los reclamos, los productos que llevan su nombre o su forma, que es prácticamente imposible no conocer a esta criatura. Empleando la técnica de Franco Moretti, mostraré el peso de Drácula en la literatura occidental. Aunque resulta fácil intuir la respuesta, puede resultar interesante confirmar con datos lo que no deja de ser una sospecha fundada.

A finales de 2010, un grupo de científicos de Harvard, del Instituto Tecnológico de Massachusetts y de Google, desarrollaron una herramienta, el *Ngram Viewer*, que permite realizar búsquedas cronológicas en los más de cinco millones de textos digitalizados por Google⁸. Basta escribir en el buscador del programa una palabra, o una serie de palabras, para que en pocos segundos una gráfica muestre la frecuencia relativa con la que esos términos aparecen en los escritos almacenados. Hablamos de millones de libros. Más, muchísimos más, de los que cualquier grupo de investigación

⁶ MORETTI, Franco, *Atlas de la novela europea 1800-1900*, Madrid, Trama, 2001 [1997], p. 3.

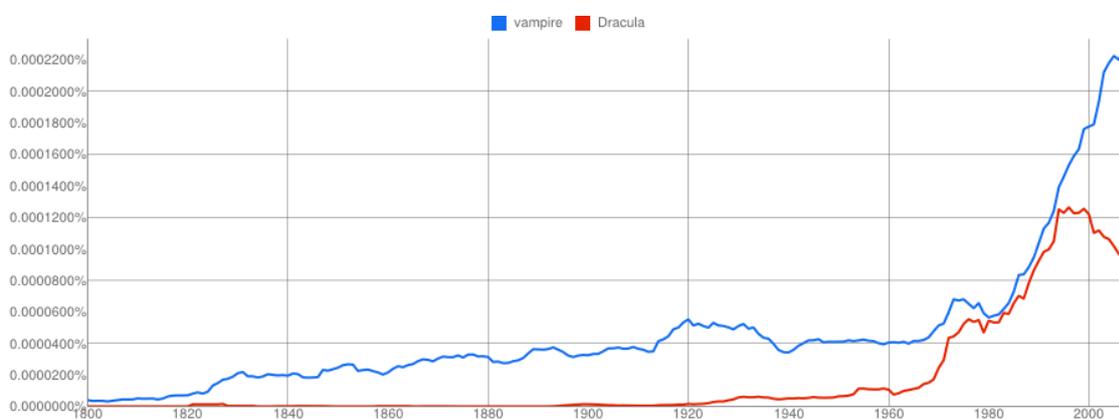
⁷ Posiciones críticas con respecto al trabajo de Moretti pueden encontrarse aquí: Jonathan GOODWIN & John HOLBO, *Reading Graphs, Maps, Trees. Responses to Franco Moretti*, Anderson, South Carolina, Parlor Press, 2011.

⁸ PONS, Anaclét, “Una nueva ciencia: culturomics o culturomía”, [en línea], *Clionauta: blog de historia* (21 febrero 2011). <http://clionauta.wordpress.com/2011/02/21/una-nueva-ciencia-culturomics-o-culturomia/>. (Consultado el 22-04-2016).

podría examinar en sus vidas. Si cien estudiosos se dedicaran en exclusiva a esta tarea leyendo un volumen al día durante los trescientos sesenta y cinco días del año, cada uno de ellos tendría que vivir ciento treinta y siete años para completar la tarea. ¡Y empezar a leerlos desde el primer año de vida!

En el siguiente gráfico podemos observar la frecuencia relativa con la que los términos “vampire” y “Dracula” aparecen en los libros de Google Books escritos en inglés entre el año 1800 y el año 2000. Aunque esta herramienta tiene sus inconvenientes e imprecisiones, sí que muestra las grandes tendencias; en este caso concreto las vinculadas con el interés por los vampiros a lo largo de los siglos XIX y XX⁹.

Gráfico 1. El vampiro y Drácula entre 1800 y 2000. Fuente: Google Books Ngram Viewer



He aquí una visión panorámica del fenómeno. Se advierte con nitidez el creciente atractivo que adquiere, desde el Ochocientos, todo lo concerniente a los vampiros en el ámbito de los textos literarios. Si observamos la trayectoria de *Drácula* advertiremos varios aspectos interesantes que merecen algún tipo de comentario, aunque lo primero que se puede constatar es que entre 1897 y 1920, apenas hay rastro de *Drácula*, algo que no puede decirse de la especie a la que pertenece. No obstante, lo significativo de esta gráfica es que podemos localizar con razonable precisión los dos despegues de *Drácula* a los que he aludido anteriormente. Una vez la línea roja que representa al monstruo cruza la década de 1920, experimenta un ligero despegue, un tímido aunque

⁹ La herramienta del Ngram Viewer no es perfecta y tiene varios aspectos discutibles. Aquí solo se emplea de forma orientativa. Sobre los fallos de este sistema: Dani SULLIVAN, “When OCR Goes Bad: Google’s Ngram Viewer & The F-Word” [on line] (19 diciembre de 2010). <http://searchengineland.com/when-ocr-goes-bad-googles-ngram-viewer-the-f-word-59181>. (Consultado el 22-04-2016).

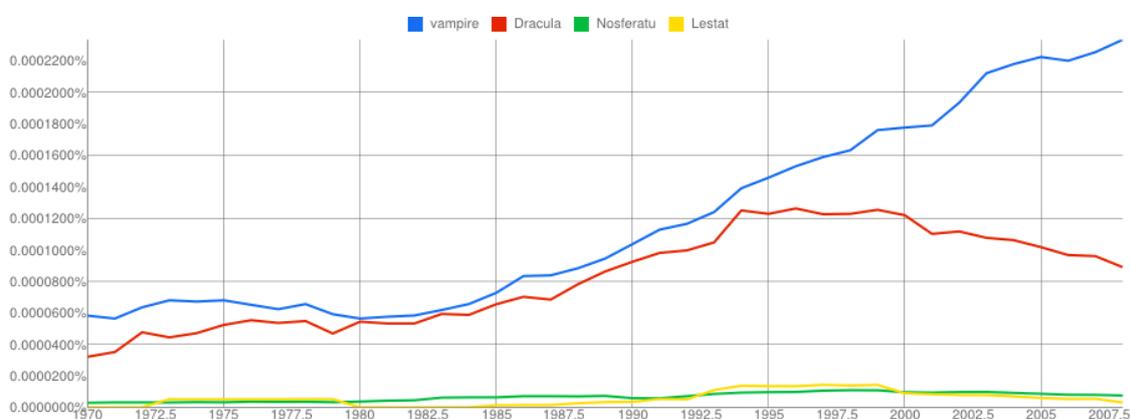
constante ascenso. Este leve pero significativo despegue viene a coincidir con los estrenos de las obras teatrales y con la primera producción cinematográfica oficial basada en la novela. Desde la distancia, pues, parece evidente que es el éxito teatral y cinematográfico el que genera los primeros comentarios textuales de cierta relevancia en torno a Drácula, que es entonces cuando el monstruo ideado por Stoker comienza a ser conocido por el gran público. Durante los años siguientes, la tendencia se mantendrá en ligero ascenso, sin despertar una atención excesiva entre las producciones escritas.

Hasta que llegamos a la década de los 70, momento en el que se produce un evidente cambio de tendencia, un punto de inflexión. A partir de entonces, el interés por el personaje se vuelve fulgurante, sus apariciones en los libros almacenados por Google se multiplican, hasta el punto de que la figura del vampiro y la de Drácula llegan a confundirse, prácticamente a coincidir, entre los años ochenta y noventa del pasado siglo. ¿A qué obedece este cambio? En principio, no se produce ningún estreno cinematográfico que explique, al igual que sucede en los años 20, este repunte de Drácula; tampoco aparece ningún texto innovador o especialmente relevante que vuelva a poner de moda esta figura. Lo único que sabemos es que el mundo académico norteamericano comienza a interesarse por la novela de Stoker. No parece que este interés sea razón suficiente para explicar dicho cambio de tendencia. También sabemos que en 1973 se produce una importante crisis del petróleo. En cualquier caso, la gráfica nos indica el punto de inflexión con claridad. No es poco.

Pero esta mirada panorámica también matiza la visión del vampiro y de Drácula que tenemos desde nuestro presente, una visión que corre el riesgo de quedar distorsionada debido a la escasa distancia que nos separa de ellos. Dado que estos seres de la noche son una constante en nuestras vidas, podemos pensar que ha sido así durante todo el siglo XX. Sin negar que Drácula y sus parientes son unos seres que interesan desde hace varias centurias, y que el primero se convierte en un icono cultural en el siglo XX, la fiebre desatada sobre los vampiros data, como se ve en la tabla, de hace cuarenta años, momento en el que las referencias al vampiro y a Drácula prácticamente se emparejan. Este hecho nos indica el enorme éxito, interés y popularidad alcanzados por el noble originario de Transilvania. Si observamos

esta otra gráfica en la que incluimos las apariciones de otros monstruos del mismo tenor entre 1970 y 2008, quizá se aprecie mejor la trascendencia que llega a alcanzar el personaje creado por Stoker:

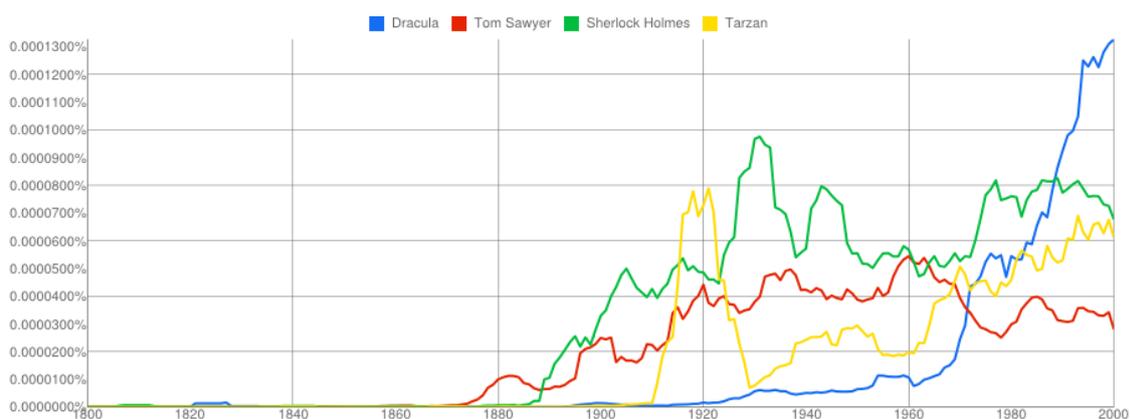
Gráfica 2. Los vampiros entre 1970 y 2008. Fuente: Google Books Ngram Viewer



Dos de los nombres propios más importantes del género, Nosferatu y Lestat, el protagonista de la saga literaria y cinematográfica de Anne Rice, apenas tienen relevancia comparados con Drácula. Carmilla, la vampiresa creada por Sheridan Le Fanu en 1872, aún tiene menos trascendencia que el resto de sus congéneres varones. Como puede apreciarse, Drácula prácticamente monopoliza el fenómeno vampírico que se desata por los años 70 y que perdura hasta ahora. La explicación de este acaparamiento deberá esperar, pero el vínculo está claro: es como si Drácula, durante algo más de dos décadas, representase la imagen de los no-muertos, impulsándola hacia arriba. Sería en torno a mediados de los 90 cuando, agotado, la soltara. Entonces las referencias sobre el Conde disminuyen pero las del vampiro, gracias a ese impulso, continúan su imparable trayectoria ascendente. En cualquier caso, no hay duda de que Drácula es el nombre propio más importante de su especie que ha dado la literatura occidental.

Pero vayamos un poco más allá. ¿Qué pasaría si comparásemos Drácula con algunos de los grandes personajes de la literatura anglosajona de la época? Tomemos a Tom Sawyer, a Sherlock Holmes, a Tarzán y veamos qué sucede:

Gráfico 3. Personajes literarios (1800-2000). Fuente: Google Books Ngram Viewer



En términos generales Drácula soporta la comparación con cualquiera de estos personajes, todos ellos claves en la literatura y en la cultura occidental: Drácula ha producido tantos textos como cualquiera de ellos, principalmente tras su último despegue, a partir de los años setenta. La creación de Stoker ya no es de segundo orden, ya no se trata de un ser que ha hecho fortuna gracias a la gran pantalla. A partir de 1960 este vampiro comienza a generar interés y diez años más tarde supera en referencias y menciones a la mayoría de los grandes protagonistas de la narrativa anglosajona. Drácula ya no es un icono pop, un mero referente de la cultura de masas. Se ha convertido en mucho más: una de las más grandes creaciones de la literatura universal.

Ahora bien, más allá de su estatus como personaje literario, hay algo que llama la atención de esta última gráfica. *Tom Sawyer*, *Sherlock Holmes* y *Tarzán* comienzan a ser reconocidos nada más publicarse sus novelas, respectivamente en 1876, 1887 y 1912. Con Drácula ya sabemos que no sucede lo mismo. En parte hemos apuntado una respuesta. A diferencia de las otras tres obras, *Drácula* no triunfa entre los lectores de su tiempo: circula y se edita sin pena ni gloria, y sólo cuando las versiones teatrales representadas en Nueva York y Los Ángeles de finales de los años 20 tienen éxito, Drácula comienza a provocar interés. ¿Quiere decir eso que el éxito de *Drácula* se debe a la proliferación de sus versiones teatrales y cinematográficas? No parece ser ésta una explicación completamente satisfactoria. Muchas películas de tremendo éxito y abundantes secuelas están basadas en novelas de las que no hemos oído hablar, como *El planeta de los simios* (Franklin J. Shaffner, 1968),

Emmanuelle (Just Jaeckin, 1974) o *El exorcista* (William Friedkin, 1973). *Drácula* es una novela que todo el mundo conoce, así que su éxito no sólo descansa en sus adaptaciones. Tiene que haber algo más. Desgraciadamente son cuestiones que aquí tan solo podemos apuntar como posibles objetos de estudio en futuras pesquisas.

En historia los siglos no empiezan al concluir las centurias. El siglo XIX, por ejemplo, no acaba en 1899 o en 1900, sino tal y como sostiene Hobsbawm, en 1914¹⁰. El hecho de que la novela de Stoker no triunfe hasta la década de 1920 nos puede hacer pensar. Tal vez en *Drácula* confluyan dos aspectos extraordinarios: quizá, como afirma Justo Serna en uno de sus trabajos, la novela contenga todo el mundo burgués del siglo XIX¹¹; pero quizá también pueda ser considerada como una de las ficciones que mejor presentan los temores y deseos que serán propios del siglo XX.

En cualquier caso, son reflexiones, preguntas y dudas planteadas gracias a esta “visión desde lejos”. Quizá a la luz de estos interrogantes sea el momento de calibrar, de la manera más exacta posible, hasta qué punto *Drácula* representa una ruptura con el vampiro del Ochocientos e inaugura un nuevo camino. El gráfico de *Ngram Viewer* nos dice que es posible que esto sea así, nos pone sobre la pista. Son las ventajas de la “*distant reading*”.

DRÁCULA Y LAS FICCIONES VAMPÍRICAS PREVIAS Y POSTERIORES

Antes de la publicación de *Drácula* en 1897, muchos autores habían empleado la figura del vampiro con suerte dispar. El primer texto moderno de ficción en que aparece este ser data de 1748¹². Es un breve poema de Heinrich August Ossenfelder titulado *Der Vampir*¹³. El primer relato en prosa del que se tiene constancia es *Wake not the Dead (No despertéis a los muertos)*, atribuido

¹⁰ HOBBSAWM, Eric, *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1995 [1994]. En especial, las páginas 12-26.

¹¹ SERNA, Justo, *Héroes alfabéticos*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2008, p. 291.

¹² Evidentemente, la figura de un ser monstruoso que se alimenta de sangre humana es muy antigua. Como apunta Jacobo Siruela, “la vaga genealogía del vampiro se pierde en lo más remoto e inmemorial del tiempo”. Sobre la genealogía del vampiro en la antigüedad, así como sus cambiantes atributos a lo largo del tiempo, remito de nuevo a Jacobo SIRUELA, “Prólogo”, en *Vampiros...*, pp. 11-43.

¹³ DÍAZ MAROTO, Carlos, “Introducción” en AA.VV., *No despierten a los muertos. Relatos de vampiros*, Madrid, Jaguar, 2009, pp. 11 y 14.

indistintamente a Johann Ludwig Tieck o a Ernst Raupach y aparecido en torno al año 1800¹⁴. Aunque no se conserva el original en lengua germana, ha llegado hasta nosotros una traducción inglesa de 1823¹⁵. De todos modos, el primer referente importante de la literatura vampírica fue obra de John Polidori, médico personal de Lord Byron durante algún tiempo y autor de *El vampiro*, o, como se tituló en inglés: *The Vampyre. A Tale by the Right Honourable Lord Byron*, publicado en abril de 1819 en *The New Monthly Magazine*¹⁶. Desde entonces, autores de la talla de E. T. A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Théophile Gautier, Charles Baudelaire, Alexandre Dumas padre o Rubén Darío, realizaron incursiones en el género. En 1871, el relato *Carmilla*, de Joseph Sheridan Le Fanu, significó una vuelta de tuerca al tema que nos ocupa, incidiendo en aspectos que enriquecieron al monstruo. Tras él, otros muchos escritores abordaron el asunto del vampiro o del vampirismo.

Los estudios sobre los relatos de vampiros son abundantes. En general, tal y como hacen dos destacados investigadores españoles –Antonio Ballesteros González y Julio Ángel Olivares Merino¹⁷--, la crítica se ha ocupado de ellos analizándolos en su vertiente literaria: examinada en el contexto de su propia tradición, cada obra es “sopesada y contrastada de acuerdo con sus precedentes”¹⁸. A cada narración, entonces, se la ubica en una escala del panteón literario al que son adscritas. Sin embargo, hasta donde yo sé, pocos estudios se han fijado en su geografía, una tarea que aquí se presentará como mero esbozo, pero cuyo horizonte de posibilidades se adivina sumamente interesante. En el mapa que sigue, se señalan los lugares donde se desarrollan las tramas de distintos relatos aparecidos antes de la publicación de *Drácula*.

¹⁴ SIRUELA, Jacobo [ed.], “Prólogo”, en *Vampiros...*, p. 49.

¹⁵ *Popular Tales and Romances of the Northern Nations, in Three Volumes*, vol. I, London, Printed for W. Simpkin and R. Marshall, Stationer’s Hall Court, Ludgate Street; and J. H. Bothe, York Street, Covent Garden, 1823, pp. 233-291. Puede consultarse en línea en:

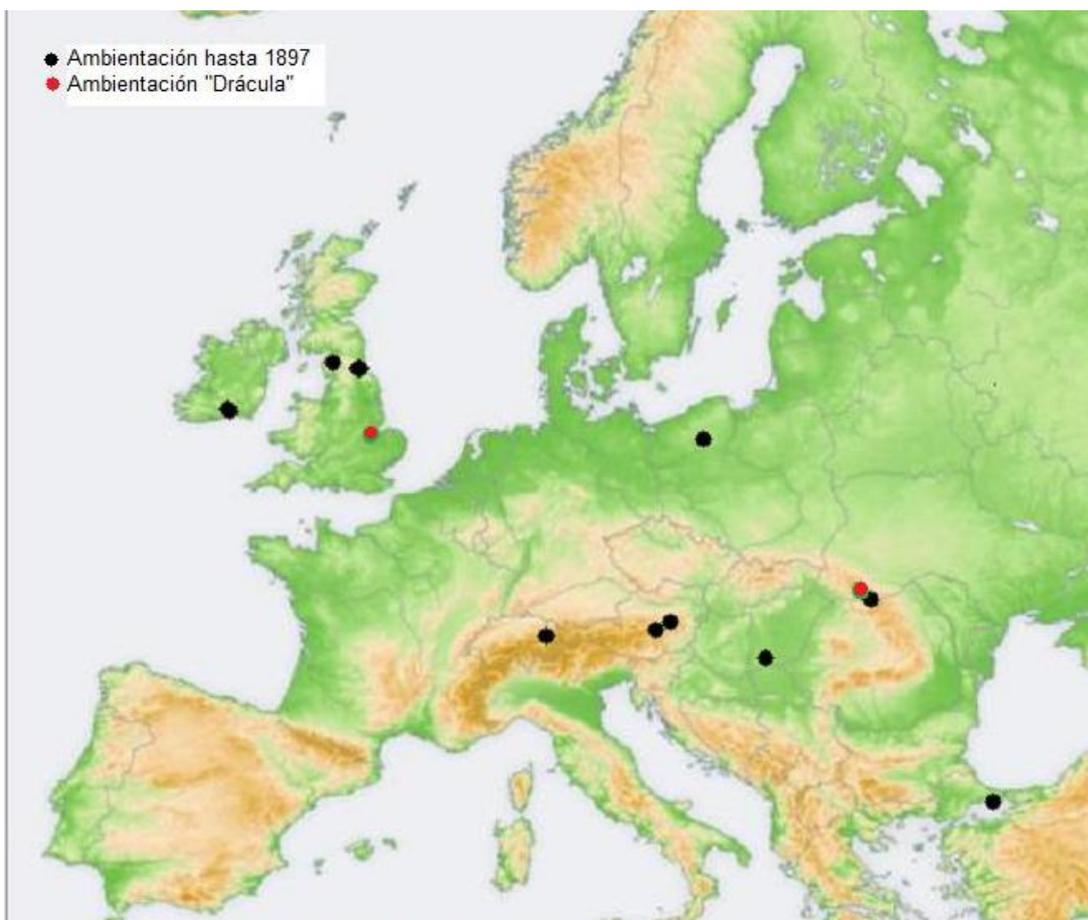
<http://archive.org/stream/populartalesroma01musaiala#page/n5/mode/2up> (Consultado: 22-04-2016)

¹⁶ IBARLUCÍA, Ricardo y CASTELLÓ-JOUBERT, Valeria, *Vampiria. Historias de revinientes en cuerpo, upires, brucolacos y otros chupadores de sangre*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007, p. 32.

¹⁷ BALLESTEROS GONZÁLEZ, Antonio, *Vampire Chronicle. Historia natural del vampiro en la literatura anglosajona*, Zaragoza, Una Luna, 2000; y OLIVARES MERINO, Julio Ángel, *Evolución del mito vampírico en la literatura inglesa: de “Drácula” a “Salem’s Lot”*, 2 v., Jaén, Universidad de Jaén, 1999. Tesis doctoral.

¹⁸ SERNA, Justo, *La imaginación histórica. Ensayo sobre novelistas españoles contemporáneos*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2012, p. 21.

Mapa 1. Tramas de vampiros antes de *Drácula* (1897). Fuente: elaboración propia¹⁹.



Sin ser una pesquisa exhaustiva, la tendencia se aprecia con claridad. Durante el siglo XIX las ficciones vampíricas suelen desarrollarse en zonas rurales y más bien alejadas de las grandes aglomeraciones urbanas. Una explicación de esta preferencia tendría que ver, entre otras cosas, con el carácter romántico de los relatos, que tienden a desarrollar sus tramas en construcciones semi-ruinosas y solitarias. La trama de *Drácula*, sin embargo, se desarrolla principalmente en dos ambientes: la zona montañosa de los Cárpatos y la ciudad de Londres. Parece un cambio interesante, aunque también hay otros textos anteriores al de Stoker que tienen como escenario distintas ciudades, y otros que se desarrollan en parajes tan lejanos como

¹⁹ Los relatos empleados para elaborar el mapa han sido: *El vampiro* (Heinrich August Ossenfelder, 1748), *No despertéis a los muertos* (Ernst Raupach c. 1800), *El misterioso desconocido* (Anónimo, 1823), *El esqueleto del conde o la amante vampiro* (Elizabeth Caroline Grey, 1824), *El vampiro* (Jan Neruda, 1871), *Carmilla* (Sheridan Le Fanu, 1872), *La tumba de Ethelind Fionguala* (Julian Hawthorne, 1887), *Concesión de Libertad* (Let Loose, 1890), *Historia real de un vampiro* (Conde Stanislaus Eric Stenbock, 1894) y *El vampiro de Croglin Grange* (Augustus Hare, 1896).

Japón o una perdida selva del Perú. En cualquier caso, el resultado de este pequeño estudio evoca otro, elaborado por Franco Moretti y mucho más ambicioso, sobre la ambientación de los cuentos góticos ingleses entre 1770 y 1840²⁰. En realidad, el que las tramas se ubiquen en la periferia de Europa, en zonas boscosas y montañosas, o en remotos rincones del Imperio, no es un asunto que pueda solventarse apelando sin más a las características románticas de ese tipo de narraciones. Hay mucho más, pero lo dejaremos aquí. La cuestión es que en *Drácula* ese vampiro periférico, inofensivo en la medida en que permanece alejado del mundo “civilizado”, emprende un viaje al corazón del Imperio: el mal, que antes se percibía como algo remoto, se cuela en los hogares londinenses. Sus habitantes pueden encontrarse con él en cualquier momento.

Veamos ahora dónde se desarrollan las tramas en las historias de vampiros que se escriben tras el primer despegue de Drácula en los Estados Unidos:

Mapa 2. Tramas de vampiros tras el primer despegue de *Drácula* (1931). Fuente: elaboración propia²¹.



²⁰ MORETTI, Franco, *Atlas de la novela europea 1800-1900...*, p. 16 (figura 3).

²¹ Las narraciones empleadas son: *El horror del montículo* (Robert E. Howard, 1932), *El morador de las tinieblas* (H.P. Lovecraft, 1936), *Yo, el vampiro* (Henry Kuttner, 1937), *Soy leyenda* (Richard Matheson, 1954), *Tan cerca de la oscuridad* (Theodore Sturgeon, 1955), *The Image of the Beast* (Philip José Farmer, 1968), *El misterio de Salem's Lot* (Stephen King, 1975), *Entrevista con el vampiro* (Anne Rice, 1976), *Alma sangrienta* (P.N. Elrod, 1990).

Tras el estreno cinematográfico de *Drácula* en 1931, la tendencia general cambia, al menos en Estados Unidos: en las ficciones americanas los vampiros van instalándose en las ciudades. Aunque persisten las historias en las que no sucede así, como *El misterio de Salem's Lot*, ambientada en Jerusalem's Lot, un indeterminado pueblecito de Maine, o *El horror del montículo*, relato de Robert E. Howard situado en algún lugar del oeste de Texas, muchas tramas comienzan a desarrollarse en las zonas urbanas: Los Ángeles (hasta en tres ocasiones), San Francisco, Nueva Orleans, Nueva York, Providence... Teniendo en cuenta el reducido tamaño de la muestra, las preferencias parecen haber cambiado: los vampiros ha dejado la soledad de sus castillos para trasladarse al bullicio de las metrópolis.

Una de las claves, pues, parece estar en las ciudades. Drácula, ese noble que marcha de su castillo en los Cárpatos a la populosa ciudad de Londres, es quien marca la tendencia, quien va a indicar el camino a seguir por la figura del vampiro a lo largo del siglo XX. Como afirma Nina Auerbach, "*vampires go where power is*"²².

CONSIDERACIONES FINALES

La historia, como apunta E. H. Carr y nos recuerda Justo Serna, no se escribe desde una atalaya situada al margen del tiempo²³. Haciendo uso de una metáfora que me parece apropiada, el historiador británico compara "el curso histórico" con "un desfile en marcha". Ubicado en un punto del mismo, el investigador puede observar lo que acontece a sus espaldas mientras se mueve; los requiebros de la comitiva podrán permitirle ver desde distintos ángulos o perspectivas el fluir de lo que va tras él, pero "*the point in the procession at which he finds himself determines his angle of vision over the past*"²⁴. Aunque resulte una obviedad, no creo que sea innecesario recordar

²² AUERBACH, Nina, *Our Vampires, Ourselves...*, p. 6.

²³ SERNA, Justo, "Pasado y porvenir. El común y el historiador", en *Anatomía de la Historia*, 9 de septiembre de 2015. [revista on line] <http://anatomiadelahistoria.com/2015/09/pasado-y-porvenir-el-comun-y-el-historiador/> [consultado el 1 de noviembre de 2015].

²⁴ CARR, E. H., *What is History?*, Basingstoke [etc.], Palgrave, 2001 [1961], p. 30. Hay traducción castellana a cargo de Joaquín Romero Maura: "Su posición en el desfile determina su punto de vista sobre el pasado", en CARR, E. H., *¿Qué es la historia?*, Barcelona, Ariel, 2001, p. 82.

que “*the thought of historians, as of other human beings, is moulded by the environment of the time and place*”²⁵. La presente tesis, evidentemente, no escapa a ese dictado.

Lo mismo podría decirse, por ejemplo, sobre mi lectura acerca del papel que desempeñan las mujeres en *Drácula*. Sería ingenuo pensar que no estará influida por mi propia posición hacia el feminismo y los derechos de las mujeres en la actualidad; también por mi preocupación hacia la juventud y sus referentes culturales. Habiendo proliferado en los últimos años exitosas narrativas de vampiros que, como la saga de *Crepúsculo*, ofrecen una visión de la mujer con la que discrepo radicalmente, no sería de extrañar que de una manera u otra haya volcado sobre Mina, Lucy y los varones que las acompañan, mis propias inclinaciones sobre el asunto. Sin embargo, el simple hecho de ser consciente de ello ya me otorga una ventaja sobre aquellos que ignoran sus propios prejuicios o quienes se consideran a salvo de ellos. “*The historian who is most conscious of his own situation is also more capable of transcending it*”²⁶; mejor armado estará, por tanto, para desempeñar con rigor y responsabilidad su tarea. Y la tarea del estudioso no es la de “recoger datos”, sino la de “valorar”, la de “ver el pasado por los ojos del presente y a la luz de los problemas de ahora”²⁷.

Uno de esos problemas, mal que nos pese, tiene que ver con la escritura de la historia. A mi modo de ver la tarea del historiador no puede desentenderse del estilo narrativo, de su dimensión estética. No se trata, ni mucho menos, de equiparar la historia con la literatura, sino de cuidar las formas²⁸. La nuestra no es sólo una disciplina que produce un determinado tipo de conocimiento y una determinada verdad; también es un arte. En este sentido, los investigadores tenemos mucho que aprender de los literatos. En primer lugar, sus técnicas narrativas: así, el historiador, respetando los hechos ciertos y probados y siendo riguroso con los datos y las pruebas históricas,

²⁵ CARR, E. H., *What is History?*..., p. 38. Hay traducción castellana a cargo de Joaquín Romero Maura: “El pensamiento de los historiadores, como el de los demás humanos, viene moldeado por sus circunstancias de tiempo y lugar”, en E. H. CARR, *¿Qué es la historia?*..., p. 91.

²⁶ CARR, E. H., *What is History?*..., p. 38. Hay traducción castellana a cargo de Joaquín Romero Maura: “El historiador, cuanto más consciente es de su propia situación, más capaz es de trascenderla”, en E. H. CARR, *¿Qué es la historia?*..., p. 92.

²⁷ CARR, E. H., *¿Qué es la historia?*..., p. 66. Aquí, el original inglés: “... seeing the past through the eyes of the present and in the light of its problems”, en CARR, E. H., *What is History?*..., p. 15.

²⁸ Ver Jordi CANAL, “Presentación. El historiador y las novelas”, en *Ayer*, 97/2015 (1), pp. 19-22.

podría construir un relato que resultase atractivo y convincente; que argumentase, probase y persuadiese; que satisficiera a sus lectores dosificando la información al modo de los novelistas.

¿Debería la historia atreverse a adoptar ciertos recursos que emplean los escritores? Parece que desde determinados ámbitos de esta disciplina existen reparos a la hora de aprender de la narrativa. Es como si temiéramos que se nos fuera a contagiar lo que forzosamente distancia nuestro oficio del de los novelistas, y como si renunciáramos, por tanto, a aprender aquello de lo que podemos beneficiarnos sin traicionar los principios metodológicos de nuestra disciplina. Hablo, por ejemplo, de la capacidad de emocionar. Las novelas que entran a formar parte de nuestra existencia son las que nos traspasan, las que nos emocionan e impactan. Ya lo advirtió Marc Bloch en su *Introducción a la historia*: “Cuidémonos de quitar a nuestra ciencia su parte de poesía”²⁹.

Mientras esto sucede, mientras los historiadores y demás académicos dialogan entre ellos y avanzan en sus conocimientos, son otros discursos, otras formas de entender la historia y la sociedad, las que difunden sus ideas y puntos de vista. Si el historiador no se preocupa por llegar al gran público otros lo harán. Por eso deberíamos cuidar más nuestro discurso, esforzarnos aún más por explicar con rigor y exactitud sin caer en la monotonía o el tedio.

¿Qué puede esperar el lector de las páginas que siguen? Principalmente me atenderé a lo defendido por Isabel Burdiel en *Literatura e historia cultural* y por Justo Serna en esa misma obra y en gran parte de su producción posterior. Trataré a los personajes de la novela como lo que son, actores históricos por derecho propio, pero con unas características expresivas peculiares. Emulando lo apuntado por Mijaíl Bajtín iré continuamente del texto al contexto para localizar las voces que luchan por manifestarse. Dentro de *Drácula* palpitan los intereses y las fuerzas sociales de toda una época, aunque no resulta fácil descubrirlas. Tanto la estructura de la narración como los diversos discursos que tienen cabida en ella convierten la novela en una obra difícil de desentrañar. Las distintas instancias narrativas ven las cosas a su manera, según su propia concepción de la realidad y del mundo. Así, los puntos de vista

²⁹ BLOCH, Marc, *Introducción a la historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001 [1949], p. 12.

y las opiniones de los personajes sobre determinados sucesos se superponen y se contradicen, siendo por ello tan importante, en cada momento, saber quien escribe y qué relata.

Miedo y deseo. Historia cultural de «Drácula» (1897) no pretende analizar al completo esa novela llamada *Drácula*, sino estudiar en profundidad los diarios escritos por los tres personajes más importantes de la trama. Para examinar el diario de Jonathan Harker, de Mina y del doctor John Seward, he recurrido a una suerte de lectura atenta, inspirada en aquella “*close reading*” del *New Criticism*. Me he esforzado por leer con extremado detenimiento y cuidado cada una de las palabras, cada una de las frases, cada uno de los párrafos que dan forma a estos tres diarios. La lectura atenta se antoja clave para detectar los conflictos, las identidades que pugnan por dejarse oír.

Del mismo modo, y dada la profusión de estudios realizados sobre *Drácula*, he prestado especial atención a aquellas escenas o momentos de la narración que pueden considerarse más cotidianas o comunes y que, por haber suscitado menor interés entre la crítica académica, constituyen un nicho susceptible de ser explorado con provecho. Por tanto, el “ataque” de las mujeres vampiro a Jonathan Harker en el castillo de Drácula, así como las escenas con más carga sexual que aparecen repartidas a lo largo de la novela (la “segunda” muerte de Lucy, la agresión de Drácula a Mina, etc., etc.), tan abundantemente analizadas por numerosos especialistas, solo serán citadas en este trabajo tangencialmente. Mi mirada se centrará, pues, en los márgenes, en aquellos asuntos cotidianos, de apariencia menor, pero que abordados desde una perspectiva apropiada, pueden proporcionar información significativa sobre la obra y las identidades que se expresan en su interior.

La clave de mi trabajo, en todo caso, pasa por el análisis de la palabra. Resulta obvio que la historia nunca se ocupa de estudiar a los hombres y a las mujeres de manera aislada. Se sigan unos principios metodológicos u otros, los historiadores partimos de lo social: el ser humano nace inserto en un entorno social y comunicativo que lo antecede en el tiempo y lo condiciona en su devenir histórico. De hecho, según ha establecido la convención, aquello que comienza a llamarse historia permanece indisolublemente unido a la aparición de la escritura, que no es más que la manifestación de un acto social: siempre

que se escribe se hace con una intención, implica la existencia de un destinatario y se realiza con el objetivo de transmitir un mensaje.

Por ello el historiador tiene a la palabra, hablada o escrita, escuchada o leída, como una de sus herramientas principales, como un elemento esencial que lo pone en contacto y le permite dialogar con el pasado, con aquello que ya no es, con lo que no existe. Además, la palabra resulta esencial para el historiador en otro sentido. A través de ella podemos acceder al pasado, sí, pero también es con ella con la que nos comunicamos con el presente, con la que nos dirigimos hacia el futuro.

Lo que quiero indicar con esto es la especial atención que los historiadores debemos prestar a las palabras: las que leemos y las que escribimos, las que escuchamos y las que pronunciamos. Es Mijaíl Bajtín quien, como he tratado de argumentar más arriba, nos proporciona una serie de claves para el análisis de cualquier tipo de textos, no solo de los literarios. En una de sus primeras obras, publicada cuando tenía unos treinta años, el crítico ruso ya lo expresa con claridad:

El hombre individual y aislado no crea ideologías (...). La creación ideológica se lleva a cabo únicamente mediante el proceso de comunicación social. Todos los actos individuales que participan en la creación de ideologías (...) no pueden estudiarse fuera del proceso social, que les aporta el sentido de totalidad³⁰.

Para Bajtín, como ya hemos visto, la palabra es un acto social cargado de connotaciones, repleto de significados. Tiene una vida, un pasado y un futuro: ha sido empleada de distinta manera a lo largo del tiempo, con variadas pretensiones y propósitos. El historiador haría bien en ocuparse del contenido de esas palabras, de todo ese mundo de intenciones, proyectos y aspiraciones que permanece encerrado en el interior de dichos significantes. Es un vestigio tan valioso como los restos de una muralla.

El trabajo que aquí se emprende, por tanto, es un ejercicio de reinterpretación, de reconstrucción del sentido a través de la palabra. Es también, en cierto modo, un ejercicio de traducción que tiene que ver mucho con la etnología. Cuando el antropólogo estudia una cultura ha de trasladar los distintos códigos que imperan en ella a un lenguaje comprensible para sus

³⁰ BAJTÍN, Mijaíl, *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*, Madrid, Alianza, 1994 [1928], p. 47.

destinatarios, los habitantes de la sociedad a la que el etnólogo pertenece. Algo similar sucede en este caso: el objetivo es “traducir” el lenguaje y el sentido de una obra escrita en 1897 al código cultural de un lector que habita en la Europa del siglo XXI.

SEGUNDA PARTE
EL EXTRAÑO VIAJE DE UN PASANTE DE
ABOGADO

V

VIAJEROS DEL OCHOCIENTOS

EL VIAJE INMÓVIL

Viajar es el acto de trasladarse de un lugar a otro, generalmente situado a cierta distancia, empleando cualquier medio de locomoción. Sin embargo, no siempre es necesario moverse para realizar un viaje. Si por cualquier razón uno no puede desplazarse físicamente hacia el destino deseado, existe la posibilidad de apelar a otros recursos para emprender la marcha. La imaginación y la lectura, por ejemplo. Ambas constituirían una de las modalidades de lo que Marc Augé llama el “viaje inmóvil”:

La lectura es un encuentro con una voz (...). Pero la lectura también es creación, cualquier lector crea su propia imagen de los paisajes o personajes cuya descripción o evocación lee. Por eso la lectura es un viaje, un viaje inmóvil¹.

Estoy absolutamente convencido de que cualquier lector de estas páginas, de una manera u otra, ha viajado a Transilvania en compañía de Jonathan Harker. La trascendencia que *Drácula* ha tenido en la cultura occidental en los últimos ochenta años ha sido enorme; tanto que, aun sin haber leído la novela que originó el fenómeno, nadie ignora lo que el pasante de abogado va a encontrar al final del trayecto. Frente al televisor, en alguna de las numerosísimas adaptaciones de la obra de Stoker, o ante las páginas impresas de un libro, todos hemos realizado, sin movernos de nuestros asientos, ese viaje inmóvil al corazón de los Cárpatos. En cada circunstancia, además, el viaje ha sido distinto. No sólo por la pericia y los cambios que con respecto al original haya incluido el director de la película o el autor de la obra, sino porque nosotros mismos somos otros; el viaje, pero también la vida y las

¹ AUGÉ, Marc, “El viaje inmóvil”, en Juan LUCENA GIRALDO y Juan PIMENTEL [eds.], *Diez estudios sobre literatura de viajes*, Madrid, CESIC – Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006, p. 15.

experiencias que trae consigo, dejan en nuestra forma de ser marcas que nos transforman, que nos hacen mirar, sentir, leer y soñar de otra manera.

Sin embargo, cuando un viaje como el que representa *Drácula* ha sido emprendido tantas veces, corremos el riesgo de convertirlo en algo insustancial, en una especie de tópicos. Entonces su interés decae, y los beneficios que podríamos extraer de dicho acontecimiento apenas rozan nuestro ánimo. El viaje de Harker, por repetitivo, ni nos impacta ni nos sobrecoge y, por tanto, tampoco nos transforma.

Hay, sin embargo, una forma de combatir esa impresión. En uno de los ensayos que componen *Ojazos de madera*, Carlo Ginzburg reflexiona sobre el «extrañamiento», una técnica literaria que busca alejar al lector de su objeto y “describir las cosas como si se vieran por primera vez”². Es Viktor Shklovski quien, en un texto aparecido en 1917, afirma que “la finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento”. Aquello que estamos acostumbrados a ver o a experimentar asiduamente se vuelve común y monótono: “Si examinamos las leyes generales de la percepción, vemos que una vez que las acciones llegan a ser habituales se transforman en automáticas”³. Aunque esos automatismos son necesarios para dotar de seguridad y una cierta agilidad a nuestro día a día, también es cierto que lo excesivamente familiar corre el riesgo de convertirse en un obstáculo para el conocimiento. El «extrañamiento», entendido como una forma de distanciarse, permite observar las cosas comunes desde otra perspectiva, percibir los objetos con los que se convive como si fueran nuevos: entonces lo familiar se vuelve extraño; lo propio, ajeno.

Con ese espíritu me he propuesto escribir sobre el tantas veces narrado viaje de Jonathan Harker a Transilvania. La invitación al lector es sencilla: afrontar esa aventura como si nunca antes lo hubiéramos hecho, como si fuera la primera vez que nos acercamos a ella. Al analizar así el viaje de Jonathan, con apasionamiento y distancia, ignorantes de cuanto va a acontecer a cada instante, quizá podamos descubrir matices que nos permitan alcanzar algún

² GINZBURG, Carlo, “Extrañamiento. Prehistoria de un procedimiento literario”, en *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*, Barcelona, Península, 2000 [1998], p. 34.

³ Las citas, respectivamente, en Viktor SHKLOVSKI, “El arte como artificio”, en Tzvetan TODOROV (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012 [1957], pp. 84 y 82.

tipo de conocimiento más profundo sobre la materia⁴. Para ello hay que dejarse llevar, permitir que la propia historia nos envuelva. Mirar con el asombro del niño que está descubriendo el mundo. O con los ojos de un viajero que llega a un lugar extraño y prodigioso.

LA LLEGADA

Imaginemos a un forastero que, hacia finales de la década de 1880, arribara por primera vez a Londres. Antes incluso de poner un pie en sus calles es probable que quedara fuertemente impresionado. El Támesis, que hasta hacía algunos años era un río de aguas claras, se ha convertido en una inmensa cloaca. La corriente cristalina a la que antaño cantaran los poetas dicurre ahora sucia, cenagosa, repleta de basura y porquería⁵.

Aunque otros ríos de la ciudad huelen aún peor⁶, al Támesis van a parar gran parte de los desechos generados por una urbe que en cuarenta años ha duplicado su población, albergando en su área metropolitana a unos cinco millones y medio de habitantes⁷. La revolución industrial no sólo ha convertido a Londres en la mayor capital del mundo, sino también en una de las más sucias y apestosas. Junto a los miles de veleros y barcos de vapor que, apiñados unos junto a otros, inundan con sus mástiles y chimeneas el curso fluvial, el río también extiende por la ciudad la pestilencia de los desechos que flotan en sus aguas. Una niebla amarillenta y espesa, mezcla de hollín y azufre, llena el aire, confiriendo al conjunto una sensación de irrealidad desconcertante⁸. Si alguno de los viajeros que atraviesan el río cayera por la

⁴ GINZBURG, Carlo, "Extrañamiento. Prehistoria de un procedimiento literario", en *Ojazos de madera...*, p. 27.

⁵ ACKROYD, Peter, *Londres. Una biografía*, Barcelona, Edhasa, 2002 [2000], pp. 691-694.

⁶ ACKROYD, Peter, *Londres. Una biografía...*, pp. 710-714: "El río Fleet (...) rebosaba excrementos y cadáveres (...) Los prisioneros fallecían por su hedor y por las enfermedades que transportaba a su paso (...) Sus aguas colmaban los túneles con un líquido oscuro y fétido...".

⁷ CHARLOT, Monica y MARX, Roland, *Londres, 1851-1901. La era victoriana o el triunfo de las desigualdades*, Madrid, Alianza, 1993 [1990], p. 51.

⁸ CHARLOT, Monica y MARX, Roland, *Londres, 1851-1901...*, p. 59: "A treinta pasos, una casa, un barco de vapor parecen manchas sobre papel secante".

borda, seguramente no moriría ahogado, sino intoxicado por los gases de ese vertedero en el que se ha convertido el Támesis⁹.

Imaginemos ahora que el forastero fuera de buena familia y que llegara a Londres intrigado por lo que ha oído contar de ella. Podemos suponer la impresión que experimentaría al desembarcar en los muelles, un espacio que se dilata en una hilera interminable: “Las zonas de almacenes se extienden durante millas y millas”, contándose las mercancías “por cientos de miles de toneladas”¹⁰. Eso al menos es lo que cuenta Blanchard Jerrold en una de las innumerables descripciones que se conservan de los muelles de Londres durante el último cuarto del siglo XIX.

Quizá una masa de andrajosos se peleara por llevar su equipaje. Niños desnutridos y mujeres encorvadas forcejearían con tullidos y ancianos, aunque seguramente ninguno pasaría de los cincuenta años. Al alcanzar la calle el sobresalto no sería menor. Encontraría las aceras atestadas de carros, ruidos y personas: abundarían los varones, la mayoría ataviados con ropas gastadas y sucias, pero también podría distinguir vendedoras de flores con sus bebés a cuestas, mozos acarreado cajas o enormes sacos de carbón, hombres de negocios impacientes por llegar a su destino, buhoneros y cigarrerías, vendedores de gorras, de cebollas y de pescado. Todos estarían gritando, luchando por hacerse oír entre una masa de gente que pasaría rozándose sin mirarse entre el relinchar de los caballos y el traqueteo de los carros sobre las irregularidades del pavimento. De fondo tal vez escuchara un monótono e implacable golpeteo de martillos contra el metal o el estridente silbido de un tren que amenaza con irrumpir en la calzada arrasándolo todo. Pero no. Poco a poco el pitido se alejaría y sería ese conjunto humano, compacto y espeso, lo que iría impregnándolo todo.

Podríamos imaginar el estrépito ensordecedor que aturdiría a nuestro hipotético viajero. Acostumbrado a la quietud de su hogar, tal vez nunca hubiera visto tal cantidad de gente. Podríamos intuir su desconcierto y su asombro, pero también podemos recurrir a las palabras de Edmondo de Amicis. El literato italiano, que visitó la ciudad en 1874, es incapaz de disimular su estupor nada más llegar a Londres:

⁹ BECK, Ulrich, *La sociedad del riesgo*, Barcelona, Paidós, 2006 [1986], p. 32.

¹⁰ DORÉ, Gustave y JERROLD, Blanchard, *Londres. Una peregrinación*, Madrid, Abada, 2004 [1872], p. 60.

Mi parve d'essere caduto nel caos. Uno strepito di carrozze che non vedevo, un fischiar di treni di strada ferrata che non capivo dove passassero, una confusione di lumi sopra e sotto, da tutte le parti e a tutte le altezze, una nebbia che non mi lasciava raccapezzare nè forme nè distanze, e un va e vieni di gente che pareva che fuggissero; tale fu il primo spettacolo che mi si offerse¹¹.

El apasionado viajero y novelista describe el Londres cotidiano como un galimatías indescifrable: estrépito, luces, trasiego... Se trata, sin embargo, de un panorama habitual para los habitantes de las metrópolis, aunque realmente caótico y perturbador para cualquier recién llegado que fuese ajeno a ese mundo:

...il fracasso di ponti di ferro tremanti sotto il peso di lunghissimi treni, fischi, sbuffi di fumo, soffi affannosi sopra il mio capo, sotto i miei piedi, vicino e lontano, per terra, per aria e per acqua, una gara, una furia di cose che partono e di cose che arrivano, una continuità di fughe, d'incontri, e d'inseguimenti accompagnati da uno strepito di schiocchi, di cigolii, di scalpitii, di rimbombi; lo sparpagliamento di una grande battaglia e l'ordine d'una smisurata officina; e poi l'oscurità del cielo, la tetraggine degli edificii, il silenzio della folla, la gravità dei volti, che dà allo spettacolo non so che aspetto misterioso e doloroso, come se quell'immenso moto fosse una necessità fatale e quell'immenso lavoro una dannazione¹².

Una especie de condena, ni más ni menos. Eso les parecería Londres a los centenares de miles de trabajadores que malvivían en aquella urbe ingente:

Atravesamos lugares sórdidos y mugrientos con casas humildes y miserables, nos cruzamos con haraganes que holgazaneaban a la orilla del río (...) Calles con viviendas marcadas por la pobreza, tabernas y cervecerías de chillonas fachadas, portales abarrotados de niños descuidados y semidesnudos (...), matones de toda ralea que se pasean como si fueran los dueños del

¹¹ DE AMICIS, Edmondo, *Ricordi di Londra. Seguiti da Una visita ai Quartieri Poveri di Londra, di L. Simonin*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1882 [1874], p. 10. El libro puede encontrarse en: <https://archive.org/stream/ricordidilondrad00deamuoft#page/n5/mode/2up>. Hay traducción al castellano de María del Mar Velasco, ligeramente modificada: “Me parecía haber caído en el caos: un estrépito de carruajes que no veía, un pitar de trenes por calles llenas de raíles que no lograba comprender, un barullo de luces arriba y abajo, por todas partes y a cualquier altura, una niebla que no me permitía adivinar las formas ni las distancias, y un ir y venir de gente que corría como si huyera de algo: este fue el primer espectáculo que se me ofreció”, en Edmondo DE AMICIS, *Recuerdos de Londres y París*, Madrid, Páginas de Espuma, 2008 [1874], p. 13.

¹² DE AMICIS, Edmondo, *Ricordi di Londra...*, pp. 20-21. Hay traducción castellana a cargo de María del Mar Velasco ligeramente modificada: “...el ruido de los puentes de hierro que tiemblan bajo el peso de larguísimos trenes, silbidos, nubes de humo, soplidos afanosos sobre mi cabeza, bajo mis pies, cerca y lejos, por tierra, agua y aire; una especie de carrera, una furia de cosas que salen y de cosas que llegan, de encuentros y de persecuciones, acompañados por un estrépito de chasquidos, de susurros, de un retumbar continuo, como el de una inmensa batalla y el orden de un desmesurado taller; y además, la oscuridad del cielo, lo tétrico de los edificios, el silencio de la multitud, la gravedad de los rostros que da al espectáculo un no sé qué aspecto de misterioso y doloroso, como si aquel gigantesco movimiento fuese una necesidad fatal y aquel inmenso trabajo, una especie de condena”, en Edmondo DE AMICIS, *Recuerdos de Londres y París*, Madrid, Páginas de Espuma, 2008, p. 22.

vecindario, todo ello además bien regado de alcohol... Incluso en los mejores días, este espectáculo de sordidez se extiende a todo lo largo de los caminos que unen los muelles¹³.

Tanto Gustave Doré, como Blanchard Jerrold o Edmundo De Amicis -- como muchos otros antes y después de ellos--, recorrieron la ciudad del Támesis con horror, curiosidad y asombro, pero sabían que al final de la aventura su hogar les aguardaba. En cuanto se hartasen, podrían dejar atrás quejidos y gritos, trifulcas, miserias y malos olores, y guarecerse ante un buen fuego y una bebida caliente. No estaban condenados a penar como los millones de pobres de Londres, aquellos cuyas condiciones de vida con tanto ahínco comenzó a investigar en 1889 Charles Booth: “*Starving children, suffering women, overworked men; horrors of drunkenness and vice; monsters and demons of inhumanity; giants of disease and despair*”¹⁴. Así es: no todos los recién llegados tendrán la posibilidad de salir de ese pequeño (o gran) infierno en cuanto quieran. No todos podrán abandonar ese lugar de pesadilla, esa Babel indescifrable e ininteligible, esa ciudad terrible, capaz de engullirlos en un instante y borrar de un plumazo todo rastro de su existencia¹⁵.

LOS ÚLTIMOS DE INGLATERRA

Mucha es la gente que, como nuestro inventado personaje, llega a Londres a partir de la segunda mitad del siglo XIX, aunque no todos lo hacen en las mismas condiciones. Algunos visitan la metrópoli por negocios y otros por placer; la mayoría, en cambio, acude por necesidad: la de sobrevivir y alimentar a su familia. Es un proceso que se repite en las grandes ciudades inglesas, donde la afluencia de individuos es enorme, atraídos por un desarrollo industrial creciente que exige abundante mano de obra. Londres “acoge todo

¹³ DORÉ, Gustave y JERROLD, Blanchard, *Londres. Una peregrinación...*, pp. 62-63.

¹⁴ BOOTH, Charles, *Life and Labour of the People in London. Volume I. East, Central and South London*, London, Macmillan and Co. and New York, 1892, p. 172. El libro puede encontrarse aquí: <https://archive.org/stream/lifeandlabourpe23bootgoog#page/n6/mode/2up>. “Niños muriéndose de hambre, mujeres sufriendo, hombres explotados; horrores de borracheras y vicio; monstruos y demonios de inhumanidad; gigantes de la enfermedad y la desesperación”. La traducción, mía.

¹⁵ Una magnífica descripción de Londres como un entorno caótico, peligroso y muy estratificado socialmente, puede encontrarse en Judith R. WALKOWITZ, *La ciudad de las pasiones terribles. Narraciones sobre peligro sexual en el Londres victoriano*, Madrid, Cátedra, 1995 [1992], pp. 61-89.

tipo de industrias”, sufriendo por ello “los efectos de todas las crisis, lo que se traduce, por añadidura, en la afluencia de los desempleados que ya han sido repelidos de otros lugares”¹⁶. En general los recién llegados provienen de las áreas rurales próximas a los centros urbanos, aunque la inmigración más lejana, originaria de Irlanda y Escocia, también es significativa. En la primera mitad de la centuria, localidades como Glasgow, Liverpool o Manchester prácticamente quintuplican su censo, producto tanto del crecimiento vegetativo como de la inmigración. Pero a partir de 1851 es Londres la que incrementa su tamaño a una velocidad enorme: en apenas cincuenta años su población crece en cuatro millones de habitantes¹⁷. Sin embargo, junto a esta desbordante concentración de personas, cada vez más gente abandona las Islas en dirección a Estados Unidos, Australia o cualquier otra colonia del Imperio¹⁸.

En este aspecto los tiempos no han cambiado mucho. Raras veces la vida se presenta fácil y, desde luego, la existencia estaba muy lejos de serlo en aquella Inglaterra sumida en una transformación sin precedentes que lo estaba alterando todo. La mayoría de los casi cinco millones de emigrantes que partieron hacia otras latitudes en el período que va de 1853 a 1900 eran trabajadores sin cualificar. Provenían precisamente de las zonas industriales y urbanas. Se trataba en su mayoría de varones menores de 24 años que al parecer no encontraban acomodo en las grandes ciudades. Optaban entonces por marcharse¹⁹.

Cien mil personas abandonaban al año las costas británicas en busca de un futuro mejor allende los mares. Cien mil personas cada doce meses entre 1853 y 1900. En cualquier caso, se trata de una emigración que en nada afecta a la abrumadora masificación que experimenta la vida en las ciudades y que aún vuelve más impresionante la riada de gente que acude a ellas. Podemos reflexionar sobre la dimensión de este movimiento migratorio, pero tan sólo hablaríamos de cifras. Así que vamos a detenernos en una imagen, un cuadro que nos ayudará a comprender el fenómeno.

¹⁶ CHARLOT, Monica y MARX, Roland, *Londres, 1851-1901...*, p. 19.

¹⁷ CANALES, Esteban, *La Inglaterra victoriana*, Madrid, Akal, 1999, pp. 53-54 y 63-66.

¹⁸ BAINES, Dudley, *Migration in a Mature Economy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 62.

¹⁹ CANALES, Esteban, *La Inglaterra victoriana...*, p. 53-54.



Ilustración 1: Ford Madox Brown, *The Last of England*, 1855, Pintura al óleo sobre madera, 82.5x75 cm., Birmingham Museum and Art Gallery²⁰.

El lienzo de Ford Madox Brown, titulado *The Last of England*, impacta por su realismo, por esos detalles repletos de humanidad que convierten la escena representada en ejemplo de lo que podría ser la expatriación por aquellos tiempos; nos permite alejarnos por un momento de las estadísticas para contemplar de frente, como si la viéramos por un catalejo, la otra cara del progreso. Aunque terminado en 1855, el cuadro también es significativo para la

²⁰ Para examinar los detalles del cuadro consultar Birmingham Museums & Art Gallery Pre-Raphaelite Online Resource: <http://www.preraphaelites.org/the-collection/1891P24/the-last-of-england/> (Consultado el 22-04-2016)

época que nos ocupa: durante la década de 1880 la gente continuaba emigrando, incluso con más intensidad que en los años precedentes²¹. La pintura de Brown nos ayuda a captar mejor algunos aspectos importantes de esa Inglaterra de la segunda mitad del XIX.

Al contemplar a la joven pareja podemos compartir su angustia, su desconsuelo. Ahí están, desesperanzados y asustados, obligados a abandonar la seguridad de su hogar, la compañía de sus amigos, el cobijo de sus familiares, para embarcarse en un viaje difícil e incierto. Tan sólo el paraguas que el hombre sujeta les protege de las arremetidas de un mar encrespado. Hace frío y el viento es constante. Lo sabemos por la dirección del oleaje, por el tocado de la mujer, que se agita al aire, y por la cuerda que ata el sombrero del hombre a su gruesa chaqueta de lana; pero también percibimos el frío por un detalle en el cuerpo del varón: sus nudillos ya empiezan a ponerse morados.

Si observamos de cerca sus semblantes advertimos la profunda tristeza de sus rostros, la desesperación que los empuja. Y, sin embargo, el joven matrimonio permanece unido, abrigado, cogido de la mano. La forma ovalada del cuadro contribuye a reforzar esa impresión. La mirada de él se dirige al frente. Tiene el ceño fruncido, mezcla de tristeza, pavor y determinación. Los ojos de ella parecen mirar ligeramente a un lado, como si oteara el horizonte, en una disposición de resonancias bíblicas y religiosas²². Pero lo cierto es que ninguno de los dos está realmente en ese barco que se balancea a merced de las aguas frente a los acantilados blancos de Dover²³: sus pensamientos y sus ánimos aún permanecen en tierra, como muchos de sus sueños y esperanzas. Difícil transmitir mejor la profunda desesperación, la enorme amargura de aquellos que tienen que abandonar su tierra en busca de un futuro mejor; difícil expresar con más acierto esa tragedia que aún nos afecta.

Su destino es Australia, un trayecto largo y peligroso. El Canal de Suez ni siquiera ha empezado a construirse, por lo que habrá que esperar hasta 1869 para que las travesías hacia Asia dejen de bordear el Cabo de Buena Esperanza, reduciéndose así considerablemente los riesgos y la duración del

²¹ CANALES, Esteban, *La Inglaterra victoriana...*, p. 53.

²² Sobre las referencias bíblicas del cuadro y demás explicaciones técnicas y artísticas, véase Heather BIRCHALL, *Prerrafaelitas*, Köln [Colonia], Taschen, 2010, p. 40 y Tim BARRINGER, *Reading the Pre-Raphaelites*, London, Yale University Press, 1999, p. 86 y ss.

²³ BARRINGER, Tim, *Reading the Pre-Raphaelites...*, p. 89.

desplazamiento. Pese a todo lo que dejan atrás, aún se les ve dignos. Mantienen el decoro y la compostura. Todo lo contrario al personaje que se aprecia hacia el fondo del cuadro. Se trata, tal como anota Ford Madox Brown en su diario, de un rufián (“*scoundrel*”). Tocado con una chistera, parece maldecir la tierra que lo vio nacer²⁴. Si nos fijamos, distinguiremos una nariz alargada, una mella en los dientes y lo que parece ser una botella de vino o alguna otra bebida espirituosa apretada contra su pecho. El contraste con el joven matrimonio es notable, lo que nos lleva pensar que la pareja está en otra escala social y que les toca compartir penurias con bribones y desheredados.

Parecen, en efecto, clase media venida a menos, individuos bien situados que por alguna razón han tenido que emigrar: les delata su contención y les delata el paraguas, un objeto que al menos les permite protegerse de la espuma del mar, algo con lo que no cuentan los restantes pasajeros de la embarcación. En cualquier caso, ésas eran las intenciones de Ford Madox Brown: representar a una pareja de clase media²⁵. Tal como recoge su nieto, Brown escribió lo siguiente para el catálogo de una exposición celebrada en Picadilly (1865): “...*in order to present the parting scene in its fullest tragic development, singled out a couple from the middle classes (...) to appreciate all they are now giving up*”²⁶.

Pero, ¿por qué se marchan de Inglaterra? ¿Lo hacen quizá atraídos por la fiebre del oro que durante esos años se desató en Australia? ¿Han sido “invitados” por el gobierno a abandonar las superpobladas Islas Británicas para dirigirse a las deshabitadas colonias del Imperio? ¿Alguna deuda, algún problema con la justicia? ¿Simple ruina económica? No lo sabemos. Lo único

²⁴ ROSSETTI, William Michael, *Præraphaelite Diaries and Letters*, London, Hurst and Blackett Limited, 1900, p. 180 (en nota). El libro en <http://archive.org/details/præraphaelitedia00rossgoog>. (Consultado el 22-04-2016).

²⁵ El equivalente continental de la clase media británica (“*middle class*”) es la burguesía, dado que este último vocablo allí no era de uso corriente. Sobre el concepto de burguesía, sus usos y variantes nacionales, véase Raffaele ROMANELLI, Anaclet PONS y Justo SERNA, *A qué llamamos burguesía. Historia social e historia conceptual*, Valencia, Episteme, vol. 177/178, 1997.

²⁶ HUEFFER, Ford M., *Ford Madox Brown. A Record of his Life and Work*, London, New York and Bombay, Longmans, Green, and Co., 1896, p. 100. “Para representar la escena de la partida en todo su trágico desarrollo, elegí a una pareja de entre las clases medias (...) para mostrar así todo lo que están abandonando”. La traducción es mía. Ford Madox Hueffer será conocido posteriormente con el nombre de Ford Madox Ford. Libro on-line en <http://archive.org/details/fordmadoxbrownre00forduoft>. (Consultado el 22-04-2016).

cierto es que viajan forzados, que no lo hacen por voluntad propia. Así nos lo indican sus rostros, ya descritos; pero también un detalle que aún no hemos comentado y que representa el *punctum* del retrato, ese elemento “que sale de la escena como una flecha” y nos impacta, aunque en este caso se trata de dos elementos que se combinan²⁷.

La mujer esconde algo en su regazo.

Completamente tapado, protegido de las arremetidas del océano y de los embates del viento, resguarda a una criatura que no tendrá más de dos años. Tan sólo una manita asoma por la abertura de la capa, una mano diminuta que agarra con fuerza el dedo pulgar de su madre. Ahí está contenido todo el drama de la partida; ahí descansa la explicación del sufrimiento de los padres, de su miedo pero también de su determinación. ¿Quién sometería a una criatura tan pequeña a una travesía tan peligrosa? ¿Quién emprendería un viaje así de manera voluntaria? La mujer, evidentemente, está dispuesta a proteger a la criatura con su vida. Este motivo, con el que Ford Madox Brown pretende emocionarnos, ese *punctum* del que hablará Barthes, es empleado de forma parecida por Bram Stoker en algunos momentos de *Drácula* para impactarnos. Las mujeres vampiro, actuando de forma opuesta a la madre de *The Last of England*, utilizarán a niños indefensos para alimentarse, demostrando no sólo la ausencia de sentimiento maternal tan caro a la “buena” sociedad británica de la época, sino desvelándose también como monstruosas, como inhumanas, como unos seres antinaturales. En cualquier caso, la angustia del bebé que no vemos nos la devuelven los ojos azules y lacrimosos de una niña rubia que está agazapada a la izquierda del lienzo. Come una manzana mientras se agarra a la bufanda de su hermano. A diferencia del resto de personajes, parece mirarnos directamente, apelando a nuestra piedad y compasión. La combinación de la manita del bebé y la mirada de la niña es lo que perturba y trastorna en este cuadro: una vez descubiertos, no podemos quitarnos esos ojos azules de la cabeza.

Pero vayamos más allá de la tragedia que representa dejar tu tierra y emprender un viaje de resultado incierto. ¿Qué nos enseña este lienzo sobre la sociedad inglesa de la segunda mitad del siglo XIX? Al fin y al cabo, sólo es un

²⁷ BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 2011 [1980], p. 46.

cuadro de un grupo de gente en el mar. ¿Nos indica algo sobre lo que sucede en tierra? Sería un error considerar que la pintura de Brown se limita a reflejar la desdicha de la emigración. Según nos recuerda Barringer, Ford Madox Brown “*emerges as the most penetrating and perceptive Pre Raphaelite painter of modern life*”²⁸. *The Last of England* habla de dos aspectos que nos interesan especialmente: una familia burguesa que abandona Inglaterra en dirección a Oceanía es un indicador de la precariedad de la vida en aquellos tiempos. Esa división tan marcada entre mundo burgués y mundo obrero es más permeable de lo que parece: no emigran exclusivamente los trabajadores, no sólo lo pasan mal ellos; también algunos sectores de la naciente clase media, de los burgueses en ascenso, deben dejarlo todo para empezar de nuevo. La experiencia del propio Brown podría ser un buen ejemplo de ello²⁹. Son las grietas de la modernidad, esas por las que tantos y tantos se han despeñado. Y poco importa que se trate de individuos desconocidos, como este matrimonio que nos ocupa, o de personajes públicos y prestigiosos como Oscar Wilde. El precio a pagar es el mismo para todos.

El cuadro de Brown nos habla asimismo de choques, de rivalidades, de enfrentamientos. Si todo fuera bien en Gran Bretaña esta gente no tendría que haber abandonado su vida en las Islas para embarcarse en un viaje de tales características con un infante a cuestas. En Inglaterra hay problemas, conflictos, gente que sufre, y esto no sólo sucede entre las clases más desfavorecidas. He aquí la gran denuncia de Ford Madox Brown en *The Last of England*; una reflexión que haríamos bien en recordar. Nuestro bienestar, que pensamos tan firme y asentado, puede desaparecer en cualquier momento. Entonces, los últimos de Inglaterra podríamos ser nosotros.

²⁸ BARRINGER, Tim, *Reading the Pre-Raphaelites...*, p. 86. “Surge como el más penetrante y perspicaz pintor prerrafaelita de la vida moderna”. La traducción es mía.

²⁹ BIRCHALL, Heather, *Prerrafaelitas...*, p. 40.

POTENTADOS, AVENTUREROS, ARTISTAS

Durante el siglo XIX no todo el mundo deja las Islas movido por la desesperación. Elizabeth Grosvenor, por ejemplo, abandona las costas británicas el 2 de octubre de 1840 desde Plymouth. Lo hace en “El Delfín”, un barco de recreo de más de doscientas toneladas. Se marcha acompañada por un capitán, un oficial de cubierta, un carpintero, una tripulación de diez marineros, un cocinero, un ayudante de cocina, un camarero, un criado y una doncella³⁰. Durante meses y meses recorrerá el Mediterráneo, visitando Lisboa, Sevilla, Cádiz, Tánger, Granada, Almería, Barcelona, Mallorca, Pompeya, Roma, Nápoles, Sorrento, Capri, Mesina, Siracusa, Mitilene, Constantinopla, y muchas otras ciudades más. Así se le pasa la vida a la marquesa de Westminster. Resulta fácil imaginar las condiciones en las que navega, su despreocupado y amable trayecto. Es una experiencia tan distinta a la del matrimonio de *The Last of England...* pero allí están todos, surcando las mismas aguas. A su regreso, Elizabeth Grosvenor plasmará por escrito sus impresiones, aunque ella no es la única que viaja y deja constancia de su periplo, evidentemente.

En el Ochocientos, artistas, escritores y miembros de las clases pudientes abandonan temporalmente las Islas para hacer el *Grand Tour*. Son personas que viven con holgura y que pueden permitirse el lujo de solazarse en París, Florencia, Roma o Venecia, por citar algunas de las ciudades más visitadas de la época. Ya durante el siglo XVIII era una práctica común que los hijos de las familias adineradas completaran su formación con un periplo que recorría varios países, a fin de conocer sus distintas culturas y tradiciones³¹. A lo largo del XIX esta costumbre se mantendrá, con el añadido de que a lo largo de dicha centuria Gran Bretaña se convertirá en dueña de un vasto y

³⁰ GROSVENOR, Elizabeth Mary, *Narrative of a Yatch Voyage in the Mediterranean During the Years 1840-1841 in two volumes*, London, John Murray, 1842, vol. 1, p. 1. En inglés, tanto los adjetivos calificativos como los sustantivos no tienen marcas de género. “Cook”, por ejemplo, puede traducirse tanto por “cocinero” como por “cocinera” y lo mismo pasa con las palabras “cook’s mate” y “captain”. Como no tengo posibilidad de averiguar el género de los viajeros he optado por atenerme al contexto y al sentido común. Espero que esta aclaración sea tenida también en cuenta en traducciones posteriores. El libro puede encontrarse en <http://archive.org/details/narrativeayacht00westgoog>. (Consultado el 22-04-2016).

³¹ Sobre el itinerario del *Grand Tour* y su función ideológica y social, véase James BUZARD, “The Grand Tour and after (1660-1840)”, en Peter HULME y Tim YOUNGS [eds.], *The Cambridge Companion to Travel Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 37-52 (en especial, pp. 38-41).

poderosísimo Imperio³². Además, los adelantos técnicos vinculados con la navegación y la revolución industrial facilitarán el descubrimiento de regiones hasta entonces desconocidas para los británicos.

Los trotamundos que narran sus andanzas, descubrimientos y penalidades se multiplicarán por aquellos años³³: las peregrinaciones a los Santos Lugares y a otros espacios venerados por la cristiandad aumentan, principalmente debido a la revolución en los transportes y a la competitividad de los precios, cada vez más asequibles para las clases medias. Pero los viajeros –hombres y mujeres-- también se incrementan debido a la “estabilización” de Oriente tras la ocupación anglo-francesa de algunas regiones y el fin de los conflictos entre Grecia y Turquía³⁴. Por otro lado, los exploradores británicos se multiplican, recorren el orbe entero movidos por una mezcla de afán de conocimientos, espíritu aventurero y deseo de celebridad. La idea de que un pequeño conjunto de islas como Gran Bretaña dominasen amplísimos territorios y que valerosos conciudadanos arriesgaran sus vidas en azarosas expediciones por regiones inhóspitas y desconocidas para mayor gloria del Imperio, debía resultarles muy excitante a los súbditos de Su Majestad.

La idea del Imperio formaba parte de una realidad que no podían desligar fácilmente de su propia identidad. Edward Said y Gayatri Chakravorty han subrayado este aspecto en distintos trabajos. Para la pensadora india, “el imperialismo, entendido como misión social de Inglaterra, constituía un elemento crucial de la representación cultural de Inglaterra para los ingleses”³⁵. Said aún es más explícito, pues afirma que:

If you were British or French in the 1860s you saw, and you felt, India and North Africa with a combination of familiarity and distance, but never with a sense of their separate sovereignty. (...) Your sense of power scarcely imagined that those «natives» who appeared either subservient or sullenly uncooperative were ever going to be capable of finally making you give up India or Algeria. Or

³² Ver Edward W. SAID, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979, p. 41. Hay edición castellana: *Orientalismo*, Barcelona, Random House Mondadori, 2009, p. 70.

³³ SAID, Edward W., *Orientalism...*, p. 157 (p. 217 en la traducción castellana).

³⁴ MELLMAN, Billie, “The Middle East/Arabia: ‘the cradle of Islam’”, en Peter HULME y Tim YOUNGS [eds.], *The Cambridge Companion to Travel Writing...*, pp. 108-109; BEHDAD, Ali, “The Politics of Adventure. Theories of Travel, Discourses of Power”, en Julia KUEHN and Paul SMETHURST, *Travel Writing, Form, and Empire. The Poetics and Politics of Mobility*, New York, London, Routledge, 2009, p. 90. Un acercamiento irónico y mordaz al fenómeno de las peregrinaciones a Oriente puede encontrarse en una novela de Eça de QUEIRÓS titulada *La reliquia* (Barcelona, El Acantilado, 2000 [1887]).

³⁵ CHAKRAVORTY SPIVAK, Gayatri, *Crítica de la razón poscolonial*, Madrid, Akal, 2010, p. 120.

*of saying anything that might perhaps contradict, challenge, or otherwise disrupt the prevailing discourse*³⁶.

En cualquier caso, aunque las razones de esta proliferación viajera sean complejas, sus intereses y propósitos no pueden abstraerse de los deseos de control, explotación y dominio propios del imperialismo europeo³⁷. Así lo explica Mary Louise Pratt refiriéndose a lo que ella llama “vanguardia capitalista”, el conjunto de viajeros europeos (hombres y mujeres, científicos y soldados, exploradores y comerciantes) que desembarcaron en América del Sur durante las primeras décadas del siglo XIX:

*It is America's purported backwardness that legitimates the capitalist vanguard's interventions in the first place. Ideologically, the vanguard's task is to reinvent America as backward and neglected, to encode its non-capitalist landscapes and societies as manifestly in need of the rationalized exploitation the Europeans bring. (...) North Europeans produce other peoples (for themselves) as "natives," reductive, incomplete beings suffering from the inability to have become what Europeans already are, or to have made themselves into what Europeans intend them to be. So did the capitalist vanguard read themselves into the futures of those they sought to exploit, as a kind of moral and historical inevitability*³⁸

³⁶ SAID, Edward W., *Culture and Imperialism*, London, Vintage, 1994 [1993], pp. xxiii-xxiv. Hay traducción castellana a cargo de Nora Catelli: “Si se era británico o francés alrededor de 1860, se veía y se sentía respecto a India y el Norte de África una combinación de sentimientos de familiaridad y distancia, pero nunca se experimentaba la sensación de que poseyesen una soberanía separada de la metrópoli. (...) El sentimiento de poder casi no permitía imaginar que aquellos «nativos» que tan pronto se presentaban como excesivamente serviciales, tan pronto como hoscos y poco cooperativos, fueran a ser capaces alguna vez de echar al inglés o al francés de India o Argelia. O capaces de decir algo que fuese quizá a contradecir, desafiar o de alguna otra manera interrumpir el discurso dominante”, en Edward W. SAID, *Cultura e imperialismo*, Barcelona, Anagrama, 2012 [1993], p. 25.

³⁷ Véase, a este respecto y entre otros a Edward W. SAID, *Orientalism*, Vintage Books, 1979; Mary Louise PRATT, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London, New York, Routledge, 2008 [1992]; Roy BRIDGES, “Exploration and travel outside Europe (1720-1914)”, en Peter HULME y Tim YOUNGS [eds.], *The Cambridge Companion to Travel Writing...*, pp. 53-69. Por otro lado, Axel GASQUET resume el fenómeno con claridad parafraseando a Pratt (p. 198 de la edición inglesa citada) en: “«Bajo el cielo protector». Hacia una sociología de la literatura de viajes”, en Juan LUCENA GIRALDO y Juan PIMENTEL [eds.], *Diez estudios sobre literatura de viajes...*, p. 40.

³⁸ PRATT, Mary Louise, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation...*, pp. 148-149. Traducción castellana de Ofelia Castillo: “Es el supuesto atraso de América el que legitima las intervenciones de la vanguardia capitalista. Ideológicamente, la tarea de la vanguardia consiste en reinventar América como atrasada y descuidada, codificar sus paisajes y sociedades no capitalistas como evidentemente necesitados de la explotación racionalizada que llegaba con los europeos. (...) Los noreuropeos presentan a los otros pueblos como (para ellos) «nativos», seres incompletos que son inhábiles para llegar a ser lo que los europeos ya son, o para convertirse en lo que los europeos pretendían que se convirtieran. Así fue como la vanguardia capitalista se leyó a sí misma, en el futuro de aquellos a quienes pensaba explotar, como una suerte de evento moral e históricamente inevitable”, en Mary Louise PRATT, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2010 [1992], p. 283.

Debido a todos estos factores la narrativa de viajes y exploración va a convertirse a lo largo del siglo XIX en un género en alza: “servían no sólo como guías, sino también como medio de evasión y educación de las masas de lectores menos pudientes”³⁹. Aunque también cumplían una función algo más política e ideológica, relacionada, como apunta Mary Louise Pratt, con el interés que hacia la expansión imperial experimentaron las poblaciones europeas:

*Travel books, I argue, gave European reading publics a sense of ownership, entitlement and familiarity with respect to the distant parts of the world that were being explored, invaded, invested in, and colonized. Travel books were very popular. They created a sense of curiosity, excitement, adventure, and even moral fervor about European expansionism. They were, I argue, one of the key instruments that made people “at home” in Europe feel part of a planetary project; a key instrument, in other words, in creating the “domestic subject” of empire*⁴⁰.

Así puede apreciarse, por ejemplo, en el caso de *King Solomon’s Mines* (*Las minas del Rey Salomón*), una novela escrita por Henry Rider Haggard y publicada con tremendo éxito en 1885⁴¹. Las aventuras de Allan Quatermain, Henry Curtis y John Good entretienen y amenizan la vida de los lectores victorianos, y los implican emocionalmente en el proceso colonizador. Así lo enuncia el propio Quatermain al principio de su relato. Allí explica que una de las razones por la que escribe sus aventuras es para que su hijo Harry, que trabaja en un hospital en Londres, “*have something to amuse him (...). Hospital*

³⁹ CARRERA, Elena, “Escritura femenina y literatura de viajes. Viajeras inglesas en la España del XIX, lugares comunes y visiones particulares”, en Juan LUCENA GIRALDO y Juan PIMENTEL [eds.], *Diez estudios sobre literatura de viajes...* p. 115; BRIDGES, Roy, “Exploration and travel outside Europe (1720-1914)”, en Peter HULME y Tim YOUNGS [eds.], *The Cambridge Companion to Travel Writing...*, p. 62.

⁴⁰ Mary Louise PRATT, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation...*, p. 3. Hay traducción castellana a cargo de Ofelia Castillo: “Argumento que los libros de viajes les dieron a los públicos lectores europeos un sentido de propiedad, derecho y familiaridad respecto de las remotas partes del mundo en las que se invertía y que estaban siendo exploradas, invadidas y colonizadas. Los libros de viajes tenían éxito. Generaban una sensación de curiosidad, emoción, aventura y hasta fervor moral acerca del expansionismo europeo. Además, propongo la hipótesis de que estos libros fueron uno de los instrumentos clave para hacer que las poblaciones «locales» de Europa se sintieran parte de un proyecto planetario o, para decirlo con otras palabras, de la creación del «sujeto doméstico» del Imperio”, en Mary Louise PRATT, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación...*, p. 24.

⁴¹ Esta obra convirtió en multimillonario a su autor. Entre 1885 y 1925 vendió más de 650.000 ejemplares. Véase William MINTER, *King Solomon’s Mines Revisited*, New York, Basic Books, Inc., 1986, p. 3

*work must sometimes pall and grow rather dull (...). This history (...) will put a little life into things for a day or two*⁴².

Es lo que tiene la monotonía de la civilización. Frente al trabajo diario y la rutina de la sociedad industrial y burocrática, compartir las vivencias de esos aventureros debía de ser como un soplo de aire fresco para muchos británicos: cazar leones y elefantes, atravesar desiertos, conocer a brujas y hechiceros, escalar montañas, combatir a poderosos guerreros y encontrar tesoros; disfrutar de los placeres sencillos, entablar profundas amistades, defender el honor y la reputación de su Imperio y hacerse ricos. ¿Qué más se podía pedir? Es fácil entender el interés que dichas aventuras suscitaban.

No es casualidad que esta novela de tantísimo éxito se ambiente en África, pues de allí emana un halo exótico que va a formar parte del imaginario inglés sobre el continente durante la segunda mitad del XIX y principios del XX. Aunque los habitantes de la zona sean descritos en muchos de esos relatos viajeros como seres sucios, vagos, maleducados e insensibles, aquel mundo se verá como un paraíso de belleza indescriptible en el que se puede alcanzar la dicha; una auténtica quimera para los habitantes de las bulliciosas calles de las metrópolis.

Esa será una de las imágenes más potentes que Occidente construya de África, al menos durante varios de los años que nos ocupan⁴³. Algo parecido sucede con todas aquellas tierras consideradas exóticas por los europeos y que se agrupan sin mayores distinciones bajo la denominación de Oriente. Para los súbditos de la reina Victoria, Oriente era lo que leían en los libros de viajes, en las ficciones que lo recreaban o en los cuadros que pintaban artistas

⁴² HAGGARD, Henry Rider, *King Solomon's Mines*, London, París, New York, Toronto and Melbourne, Cassell and Company, 1907, p. 14. El libro en <http://archive.org/details/kingsolomonsmine00hagguoft>. (Consultado el 23-04-2016). Hay traducción castellana a cargo de Flora Casas: “[Para que mi hijo Harry] tenga algo con que divertirse (...). El trabajo en un hospital a veces debe empalagar y hacerse aburrido (...). Este relato (...) llevará un poco de animación a su existencia durante un día o dos”, en Henry Rider HAGGARD, *Las minas del rey Salomón*, Madrid, Anaya, 1989 [1981], p. 10.

⁴³ Esa imagen de África y Oriente, aunque también de todas las regiones que están siendo exploradas y colonizadas, se combina, como hemos visto, con el desprecio y la desconsideración hacia los “nativos”, a lo que se los cataloga indistintamente como sucios, vagos y de pésimos modales. Ambas imágenes, la del nativo vago y la del entorno paradisíaco, no son incompatibles para los europeos: “*One needed only to see a person at rest to bear witness, if one chose, to the trait of idleness. One needed only to see dirt to bear witness to the trait of uncleanliness*”, en Mary Louise PRATT, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation...*, p. 150. Hay traducción castellana a cargo de Ofelia Castillo: “Bastaba con ver a una persona descansando para dar fe, si uno quería hacerlo, de su ociosidad. Bastaba con ver algo de suciedad para declarar que la gente era sucia”, en Mary Louise PRATT, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación...*, p. 284,

como Frederick Leighton o Edwin Long⁴⁴. El Imperio, África y lo oriental estaban constantemente presentes en la vida cotidiana de los británicos como una música de fondo, como el destino donde prestaba servicio el doctor Watson antes de conocer a Sherlock Holmes⁴⁵: era algo remoto y exótico, que daba un toque de distinción y grandeza. Sin embargo, estaba tremendamente idealizado. Es lo que Philipp Blom llama “imaginación orientalizante”:

Imágenes del negro fuerte, pero salvaje, del asiático resistente en la cama y del árabe célebre por su potencial sexual, con sus harenes e infinitas mujeres a su disposición (...) La fascinación por Oriente también era fascinación por un mundo sensual de emociones fuertes y «naturales», un paraíso erótico aún no tocado por la mano fulminante de la Iglesia ni por la perversión de la gran urbe (...) La imaginación orientalista se alimentaba de esas fantasías, aun cuando lejos de la civilización industrial la realidad no se pareciera en nada a esos sofocantes escenarios de seducción⁴⁶.

En efecto. Había diferencia entre lo que los británicos se imaginaban de Oriente y lo que “oriente” era en realidad. Para los pintores y escritores de gran parte del siglo XIX Oriente tiene que ver casi exclusivamente con el exotismo. Es lo que a muchos les interesa, lo que reflejan en sus pinturas y textos y lo que reciben los lectores. Así, a partir de unos pocos datos se forman una idea de distintas regiones remotas que se presentan como fascinantes y que de alguna manera simbolizan todo lo que Occidente no es. En muchos casos Oriente se convierte en un espacio sensual y emocionante, de lascivia manifiesta. Una arcadia lánguida que evoca sosiego y deleite. Y al otro lado la precipitación, la polución y el ruido de la vida urbana e industrial. Abundantes son los cuadros de esta temática que subrayan el deseo, la sensualidad, la indolencia... Nada de esclavos, ni tratos inhumanos, ni calor sofocante, ni mosquitos, malos olores o enfermedades raras. El objetivo consiste en sumergir al espectador en un mundo tranquilo y sereno, en generar un estado

⁴⁴ Said recoge en *Orientalismo* el siguiente comentario de Gérard de Nerval a Théophile Gautier: “*For a person who has never seen the Orient (...) a lotus is still a lotus; for me it is only a kind of onion*”, en Edward W. SAID, *Orientalism...*, p. 101. Hay traducción castellana de María Luisa Fuentes: “Para una persona que nunca ha visto Oriente (...) un loto siempre será un loto, para mí es una especie de cebolla”, en Edward W. SAID, *Orientalismo...*, p. 145.

⁴⁵ DOYLE, Arthur Conan, *A Study in Scarlet*, London, Ward, Lock and Co., 1887, p. 13. El libro puede encontrarse on line en: <http://archive.org/details/studyinscarletwi00doyluoft>. (Consultado el 23-04-2016). Existen multitud de ediciones en castellano de *Estudio en escarlata*.

⁴⁶ BLOM, Philipp, *Años de vértigo. Cultura y cambio en Occidente, 1900-1914*, Barcelona, Anagrama, 2010 [2008], pp. 177-178. Sobre la presencia del Imperio en la vida cotidiana de los principales países europeos, véanse las pp. 165-182.

de ánimo parecido al creado por el opio, otro producto placentero y narcótico, originario de Oriente, que tuvo abundantes consumidores en Europa.

Quizá el caso más conocido de la adicción a este estupefaciente, dentro del universo de la creación literaria, sea el escrito de Thomas de Quincey titulado *Confesiones de un inglés comedor de opio*, publicado originariamente en 1821. Así relata el escritor británico su primera experiencia con dicha droga. Nótese el contraste entre la tristeza de la vida urbana y los placeres orientales que procura la sustancia:

It was a Sunday afternoon, wet and cheerless; and a duller spectacle this earth of ours has not to show than a rainy Sunday in London. (...) Arrived at my lodgings, it may be supposed that I lost not a moment in taking the quantity prescribed. (...) In an hour, oh! Heavens! what a revulsion! what an upheaving, from its lowest depths, of the inner spirit! what an apocalypse of the world within me! That my pains had vanished, was now a trifle in my eyes: this negative effect was swallowed up in the immensity of those positive effects which had opened before me — in the abyss of divine enjoyment thus suddenly revealed. Here was a panacea (...); here was the secret of happiness, about which philosophers had disputed for so many ages, at once discovered; happiness might now be bought for a penny, and carried in the waistcoat pocket⁴⁷.

El mundo no es lo que es, sino lo que nos sugieren los sentidos.

Son infinitud los cuadros y las imágenes de África y Oriente que adoptan esta perspectiva, que inciden en estos mismos aspectos. Tomemos como ejemplo una obra de Frederick Leighton titulada *Idyll* y datada en torno a 1881.

⁴⁷ DE QUINCEY, Thomas, *Confessions of an English Opium-eater*, Boston, William D. Ticknor, 1841, pp. 81, 83 y 84. El libro on-line: <https://archive.org/stream/confessionsofeng01dequ#page/n7/mode/2up>. (Consultado el 23-04-16). Hay traducción castellana a cargo de Miguel Teruel: “Era una tarde de domingo, húmeda y triste, y espectáculo más tedioso no puede mostrar este mundo nuestro que un domingo de lluvia en Londres. (...) Llegado a mi casa, como es de suponer, no tardé un instante en tomar la cantidad prescrita. (...) En una hora, ¡ah, cielos! ¡qué mejoría más violenta! ¡qué elevación, desde sus más bajas simas, del espíritu interior! ¡qué apocalipsis del mundo dentro de mí! Que mis dolores hubieran desaparecido resultaba ahora banal a mis ojos: este efecto negativo se había absorbido en la inmensidad de los efectos positivos que se abrían ante mí, en el abismo de divino deleite que así de súbito se revelaba. Ésta era la panacea (...); éste era el secreto de la felicidad, del que los filósofos habían discutido durante tantos siglos, por fin descubierto; la felicidad podría ahora venderse por un penique, y llevarse en el bolsillo del chaleco”, en Thomas DE QUINCEY, *Confesiones de un inglés comedor de opio*, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 142, 143 y 144.



Ilustración 2: Frederic Leighton, *Idyll*, c. 1880-1881, Óleo sobre lienzo, 104.1x212.1 cm. Colección particular.

Como narcotizadas. Así vemos a dos mujeres que, reclinadas plácidamente, contemplan a un joven tocando la flauta. El cuadro evoca a la antigüedad clásica, sí, pero sencillamente porque para los espectadores urbanos de finales del siglo XIX aquel paisaje les parecería de ensueño, propio de un mundo diametralmente opuesto del que ellos habitan, tan abarrotado y pestilente, como ya hemos visto. Lo cierto es que el paisaje que se divisa al fondo --los meandros de un río rodeado de verdor y con las montañas en lontananza--, podría estar tomado casi de cualquier descripción realizada en esos libros de viajes por Oriente de los que nos venimos ocupando. Es un panorama amplio --reforzado por las dimensiones del cuadro, de más de dos metros de largo--, en el que sólo tiene cabida la vida feliz en la naturaleza y su “profundo aliento”, tal y como lo expresara Allan Quatermain en la novela de Henry Rider Haggard⁴⁸. Un aliento musical y melancólico, una puesta de sol que incita a la despreocupación y al sosiego.

Las jóvenes, recostadas en las raíces de un árbol y protegidas del sol por sus ramas, parecen observar con placer y deseo la belleza del muchacho que, de espaldas al espectador, exhibe su fornido torso desnudo. Las aguas del río fluyen con la misma languidez con la que las mujeres reposan las manos en sus muslos, y el tiempo parece detenido. La sensualidad de la

⁴⁸ HAGGARD, Henry Rider, *King Solomon's Mines...*, p. 96. “...while over all was the glad sunlight and the wide breath of Nature's happy life”.

escena es evidente: una de las damas, la que luce el atuendo sonrosado y lleva el pelo recogido, enseña despreocupada uno de sus pechos. La otra joven, que apoya la cabeza en su regazo, viste un traje blanco que se le transparenta, por lo que el espectador atisba sus piernas y las redondeces de su busto. Casi podemos escuchar los armoniosos sonos de la flauta del varón, mero anticipo de los goces y placeres sexuales que evoca su figura y que es probable que se produzcan una vez finalizado el canto.

Frente a el desenfreno e incertidumbre de la modernidad, la quietud de la vida en la naturaleza. Esto no es sólo un anhelo británico, sino una reacción que se produce en todos los países en proceso de industrialización que tienen colonias⁴⁹. Así que son centenares los artistas que acuden a esos parajes en busca de experiencias. Los pintores, además, han de ganarse la vida. Han de “satisfacer al cliente”, han de “producir una obra que despierte su interés y admiración”⁵⁰. Poco importa que sea el mundo árabe, la España de herencia musulmana o las antiguas posesiones del Imperio Otomano (Grecia, Hungría, Serbia, Rumanía, Bulgaria, Albania): emulando en pequeña escala a los grandes exploradores, los viajeros británicos, que también son escritores, pintores y poetas, marchan en busca de esas huellas exóticas, de lo pintoresco. Viajan y comentan las costumbres de las regiones, retratan a los lugareños, admiran los paisajes y transmiten ese toque de sensualidad que a sus ojos tiene todo lo oriental, aunque su huella sea difusa.

Durante todo el siglo XIX la palabra «pintoresco» *–picturesque–*, se emplea con profusión, principalmente en los libros que relatan viajes. Así puede confirmarse en esta gráfica del Ngram Viewer que contabiliza el número de veces que aparece la palabra en los libros digitalizados por Google en inglés.

⁴⁹ BLOM, Philipp, *Años de vértigo. Cultura y cambio en Occidente, 1900-1914...*, pp. 433-436. RANGER, Terence, “El invento de la tradición en el África colonial”, en Eric HOBBSAWM y Terence RANGER, *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2012 [1983], p. 222.

⁵⁰ RUNCIMAN, Steven, “Introducción”, en Fani-Maria TSIGAKOU, *Redescubrimiento de Grecia. Viajeros y pintores del romanticismo*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1985 [1981], p. 7.

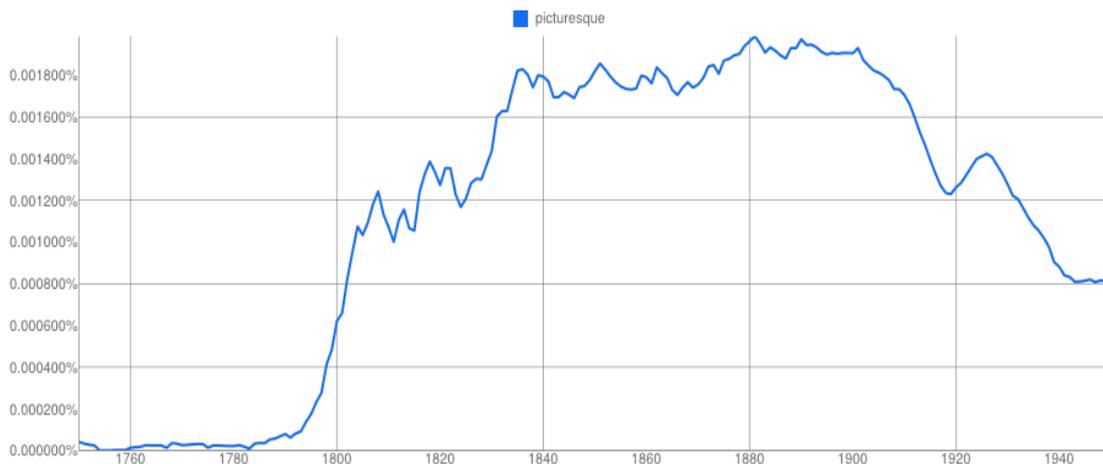


Gráfico 4. “Picturesque” entre 1750 y 1950. Fuente: Google Books Ngram Viewer.

Como puede apreciarse, a partir de 1790 el término comienza a utilizarse asiduamente. Fue precisamente por esos años, concretamente en 1792, cuando el reverendo William Gilpin publica un escrito en el que reflexiona sobre lo pintoresco. Aunque no era el primero que escribía sobre la materia, en *On Picturesque Beauty*, Gilpin define este concepto como aquello que complace por alguna de sus cualidades y que, pudiéndose reflejar en un cuadro, resulta hermoso precisamente por su aspereza, por su tosquedad. Más que en una elegante y pulida escultura, hermosa en su perfección, que trasladada a una pintura se convierte en un objeto formal sin mayor atractivo, lo pintoresco se encuentra en lo abrupto, en lo rugoso: en esos caminos escarpados, rodeados de vegetación y atravesados por piedras que en el lienzo impactan por su imperfección⁵¹. Si Edmund Burke “fija” para sus contemporáneos los conceptos de “lo bello” y “lo sublime”, será Gilpin, junto a Thomas Gainsborough y sir Uvedale Price, quien creará la categoría estética de “lo pintoresco”, conformándose así una tríada fundamental para comprender las categorías estéticas del Ochocientos⁵².

⁵¹ GILPIN, William, *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape; with a Poem On Landscape Painting*, London, printed for T. Cadell and W. Davies, 1808, pp. 3-8. El libro digitalizado, aquí: <https://archive.org/stream/essaysonpictures00gilp/page/6/mode/2up>. (Consultado el 23-04-16). Sir Uvedale Price publicará dos años más tarde (1794) *Essay On the Picturesque*, una revisión de las nociones de Gilpin con mayor calado teórico y filosófico.

⁵² HUSSEY, Christopher, *Lo pintoresco. Estudios desde un punto de vista*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013 [1927], p. 104. Sobre el origen del término véanse las pp. 35-36. Sobre el papel de Gilpin y de otros teóricos en la creación de este concepto, véase, en este mismo volumen, la introducción de Javier MADERUELO, “El punto de vista de Christopher Hussey”, p. 17.

La aparición de esta noción coincidirá con el auge, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, de la literatura gótica. La búsqueda de la magnificencia en la naturaleza, de caminos escarpados, grandes rocas y precipicios, despertará también un interés por la desolación y las ruinas, “especialmente de abadías, castillos y torreones”⁵³. En contraste con la estética neoclásica y sus ideas canónicas de belleza, racionalidad y armonía, lo gótico se inclina más hacia la emoción y el sentimiento, mostrando considerable interés por la estética y el pasado medieval; también por lo pintoresco y lo sublime. Esta nueva forma de ver el mundo surge como contestación a los preceptos de la Ilustración que tanta importancia tuvieron en la conformación de la identidad y la ideología modernas. Lo gótico trata de explicar lo que el movimiento ilustrado deja sin respuesta: “*efforts to reconstruct the divine mysteries that reason had begun to dismantle*”⁵⁴. Aunque la palabra ha tenido, incluso simultáneamente, connotaciones positivas y negativas⁵⁵, el concepto se convierte en un espacio de lucha entre “[the] enlightened forces of progress and more conservative impulses to retain continuity”⁵⁶. Para lo que aquí nos interesa,

*The marvellous incidents and chivalric customs of romances, the descriptions of wild and elemental natural settings, the gloom of the graveyard and ruin, the scale and permanence of the architecture, the terror and wonder of the sublime, all become important features of the eighteenth-century Gothic novel*⁵⁷.

Ese interés de lo gótico por la grandiosidad de la naturaleza, por los lugares abandonados y semiderruidos, por los espacios misteriosos y en penumbra, encaja perfectamente con la tesis sobre lo pintoresco defendida por

⁵³ HOOPER, Glenn, “The isles/Ireland: the wilder shore”, en Peter HULME y Tim YOUNGS [eds.], *The Cambridge Companion to Travel Writing...*, p. 174.

⁵⁴ BOTTING, Fred, *Gothic*, London and New York, Routledge, 1996, p. 23. “[Lo gótico] se esfuerza por reconstruir los divinos misterios que la razón había empezado a dismantelar”. Mi traducción.

⁵⁵ CUETO, Roberto, “La Visión Gótica”, en William MUDFORD... [et al.], selección, introducción y notas de Roberto Cueto, *El sudario de hierro y otros cuentos góticos*, Madrid, Celeste, 1999, pp. 8-10. Ver también Fred BOTTING, *Gothic...*, pp. 22-23. Sobre el origen del término y sus vinculaciones históricas, Robin SOWERBY, “The Goths in History and Pre-Gothic Gothic”, en David PUNTER, *A Companion to the Gothic*, Malden (MA) [etc.], Blackwell, 2005 [2000], pp. 15-26.

⁵⁶ BOTTING, Fred, *Gothic...*, p. 23. “Las ilustradas fuerzas del progreso y los más conservadores impulsos por mantener la tradición”. Mi traducción.

⁵⁷ BOTTING, Fred, *Gothic...*, p. 24. “Los sucesos maravillosos y las tradiciones de las novelas de caballerías, las descripciones de los salvajes y primarios parajes naturales, la oscuridad del cementerio y la ruina, la escala y la duración de la arquitectura, el terror y la maravilla de lo sublime; todas ellas se convierten en características importantes de la novela gótica del siglo XVIII”. La traducción es mía.

Gilpin, un personaje, por otro lado, de carácter marcadamente romántico⁵⁸. Sea como fuere, el término pintoresco mutará a lo largo del Ochocientos para acabar significando aquello que resulta visualmente atractivo, extraño o chocante por su irregular hermosura, y se convertirá en una forma de observar la realidad. De este modo, los viajeros de la avanzada y civilizada Inglaterra se pasmarán al observar las raras costumbres de los “atrasados” países del resto de Europa y darán buena cuenta de ello en sus escritos y en sus lienzos. Sin embargo, en estos periplos no todo es disfrute y languidez, aventuras y diversión. Algunos ciudadanos también salen de su país obligados por el trabajo y los negocios, asuntos éstos muy serios en la Inglaterra de finales del XIX. Es lo que le sucede a Jonathan Harker, un joven pasante de abogado que ha de trasladarse a una remota región de Centroeuropa para atender ciertos asuntos. Se trata de un personaje de ficción, pero bien podría ser un antepasado nuestro.

EL VIAJE Y LA FICCIÓN

De la tradición analizada en las páginas precedentes, la del viaje y lo oriental, la de lo gótico, lo exótico y lo pintoresco, es deudora *Drácula*, la novela de Bram Stoker⁵⁹. Por eso no debería extrañarnos que la obra comience con la reproducción del diario de un periplo: el que como buen viajero del Ochocientos lleva a cabo Jonathan Harker durante su desplazamiento a Transilvania. Aquí vamos a analizar esas anotaciones, unos apuntes que ocupan los cuatro primeros capítulos de la novela. Están fechados entre el 3 de mayo y el 30 de junio de algún año de finales del siglo XIX, y en total ocupan unas cincuenta páginas⁶⁰. El diario, por lo demás, cuenta con dos partes bien diferenciadas. La

⁵⁸ Sobre la vinculación entre la literatura gótica y lo pintoresco véase Christopher HUSSEY, *Lo pintoresco. Estudios desde un punto de vista...*, pp. 325-340.

⁵⁹ Sobre la relación de *Drácula* con lo fantástico y el gótico urbano (“*Urban Gothic*”), ver Kathleen L. SPENCER, “Purity and Danger: «Dracula», the Urban Gothic, and the Late Victorian Degeneracy Crisis”, en *ELH*, Baltimore, MD, Johns Hopkins University Press, nº 59 (1992), pp. 197-225 (especialmente las pp. 198-203).

⁶⁰ El número de páginas varía en función de cada edición. Entre los expertos en *Drácula* no existe un acuerdo unánime en cuanto a la fecha exacta en la que se desarrollan los acontecimientos de la novela. Existe un año que muchos investigadores aceptan como incuestionable: 1893. Teniendo en cuenta algunas referencias cronológicas que aparecen en el texto (la muerte del médico Jean-Martin Charcot

primera, narrada en el capítulo inicial, relata el trayecto de Harker hasta su llegada a la residencia de Drácula; la segunda, que ocupa el resto del documento (capítulos II al IV), se corresponde con su estancia en el castillo y lo que allí sucede.

Pese a lo dicho, aún podríamos preguntarnos legítimamente por qué *Drácula* comienza con la reproducción de los escritos de Jonathan Harker. Si atendemos a unas misteriosas palabras, ubicadas entre la dedicatoria de la novela a *Hommy-Beg* –apodo del literato Hall Caine-- y el índice de los capítulos, *Drácula* está formado por un conjunto de textos de variada procedencia que han sido colocados en un determinado orden. Pudiendo elegir esa disposición, ¿por qué empezar con el diario de un viaje y no de cualquier otra manera?

Parte de la respuesta creo haberla proporcionado ya al poner de manifiesto el extraordinario interés y difusión que durante el siglo XIX tuvo la literatura de viajes. Sin embargo, la aclaración de este punto no es un asunto menor. El simple hecho de comenzar una historia con las palabras “érase una vez”, ya traslada al destinatario del relato a un universo muy concreto⁶¹. Si éste posee las claves culturales adecuadas sabrá enseguida que se encuentra ante un cuento infantil, dominado por la imaginación y la fantasía. De igual modo, cuando el lector inglés de finales del siglo XIX lee las primeras frases de *Drácula*, enseguida advierte que se halla ante una de esas narraciones tan de moda por aquel entonces y cuyas coordenadas culturales he tratado de establecer brevemente en las líneas precedentes. Se trata de un *incipit* que identifica inmediatamente el viaje, y lo relaciona con la aventura y la evasión, con la descripción de lugares lejanos, extraños y pintorescos, con la superioridad moral y cultural británica respecto a los lugares que se visitan, con la tranquilidad de saberse a salvo en las civilizadas Islas Británicas.

acontecida el 16 de agosto de 1893, o la fundación de la *Westminster Gazette* en ese mismo año), 1893 parece la data más probable. Sin embargo, aunque factible, no existen pruebas concluyentes de que esa sea efectivamente la fecha. Si *Drácula* fue publicada en 1897 y en la nota final del texto (XXVII, *Jonathan Harker, Note, 326 [614]*) Jonathan Harker afirma que “*seven years ago we all went through the flames*” (“hace siete años todos atravesamos las llamas”), es evidente que los hechos no pueden haber sucedido después de 1890. Considerando esta situación, algunos autores piensan que los sucesos relatados podrían haber tenido lugar a finales de 1888 o 1889. En cualquier caso, existen demasiadas contradicciones como para proporcionar un año incuestionable. Ver, a este respecto, Leslie S. KLINGER, “Apéndice 2. Las fechas de *Drácula*”, en Bram STOKER, *Drácula anotado*, edición y notas de Leslie S. KLINGER, Madrid, Akal, 2012 [2008], pp. 535-538.

⁶¹ ECO, Umberto, *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona, Lumen, 1996 [1994], p. 16.

Por tanto, el primer objetivo que persigue el comienzo de la obra es el de provocar un efecto de realidad y de reconocimiento: un tal Jonathan Harker, como otros muchos británicos antes que él, ha emprendido un viaje y aquí tenemos su diario en forma de libro. Al emplear una fórmula tan popular, esas primeras palabras parecen adherirse a lo que son las convenciones del género a lo largo del siglo XIX. Pero, ¿es efectivamente así? Esa será una de las cuestiones a dilucidar en las páginas que siguen. En cualquier caso, dicho comienzo provoca que el lector enseguida considere el escrito como algo propio, como una narrativa autóctona frente a algo que en principio debería serle ajeno, en este caso la experiencia de uno de sus conciudadanos en una remota región de Centroeuropa.

Aunque sabemos que en última instancia el periplo de Jonathan Harker forma parte de una ficción, aquí vamos a examinarlo como si de un suceso real se tratase. Primero porque la forma que adopta la novela busca, desde el principio, generar la impresión de autenticidad, la identificación inmediata del lector con lo que se le narra. Aceptemos el juego y analicémoslo como si hubiera acontecido de verdad.

En segundo lugar, porque la delimitación entre realidad y ficción en la literatura de viajes está formada por una línea delgada e inestable. Ya desde la antigüedad este tipo de narraciones se encontraban sometidas a escrutinios y sospechas, pues no había —y en buena medida sigue sin haber— forma de corroborar la veracidad de los sucesos relatados. ¿Acaso no es Odiseo el más grande de los embaucadores? Incluso a finales del Setecientos “los viajeros seguían arrastrando una considerable reputación como impostores de primer orden”⁶². Si bien es cierto que dicha tendencia se fue invirtiendo desde el siglo XVI con el nacimiento de la ciencia moderna⁶³ y, posteriormente, con los

⁶² PIMENTEL, Juan, “El día que el rey de Siam oyó hablar del hielo: viajeros, poetas y ladrones”, en Juan LUCENA GIRALDO y Juan PIMENTEL [eds.], *Diez estudios sobre literatura de viajes...* p. 96. Todo este artículo está dedicado a abordar el tema de la idea del viajero como mentiroso.

⁶³ Para Francis Bacon los viajeros del Renacimiento descubrieron un nuevo continente de verdad, basado en la experiencia y en la observación más que en la autoridad de los antiguos. Véase Peter HULME and Tim YOUNGS, “Introduction”, en Peter HULME and Tim YOUNGS [eds.], *The Cambridge Companion to Travel Writing...*, p. 4. Ver también Patricia ALMARCEGUI, “La metamorfosis del viajero a Oriente”, en *Revista de Occidente*, Madrid, Fundación Ortega y Gasset, nº280, 2004, pp. 105-117: “Frente al viajero de la Alta Edad Media, que buscaba los lugares relacionados con Dios, el viajero moderno descubrió que la esfera terrestre estaba reservada al hombre y se le abrió como un gran campo de investigación. Una vez legitimada la experiencia individual, se organizó un tipo de viaje crítico y empírico en el que el viajero se interrogaba por las causas de los fenómenos que percibía. De la

desplazamientos de los naturalistas ilustrados, discernir en un libro de viajes lo real de lo ficticio es un asunto complejo, aunque a veces no lo sea tanto. Peter Kolb, por ejemplo, al anotar sus experiencias en el Cabo de Buena Esperanza, afirma que no creerá en nada que no haya visto (“*Not to believe any Thing I did not see*”), pero casi inmediatamente después asegura que los niños negros nacen blancos (“*«Negroes» are born White*”), y que sólo unos días después, “*the Colour changes into a deep Black all over them*”⁶⁴. Como apunta Susan Bassnett:

*Many travel writers, men and women, have reinvented themselves (...), always claiming to be writing in a spirit of ‘authenticity’ yet fictionalising their experiences by writing themselves as a character into the account of their travels. There is an evident tension between this process of self-fictionalising and the travel writer’s claims to veracity*⁶⁵.

Los narradores de muchos de esos viajes fantasean sobre sí mismos, presentándose como personas distintas a las que realmente son. Así sucede con Flora Tristán, que se construye “*and idealizes herself as an aggressive, interactive seeker of knowledge*”⁶⁶. Algunos también mezclan experiencias reales con otras que nunca existieron, o condensan, en una misma escena, acontecimientos que ocurrieron en distintos sitios y momentos. Quizá el ejemplo reciente más polémico de la mezcla entre realidad y ficción sea el caso de Ryszard Kapuscinski y las crónicas periodísticas de sus viajes por África,

liberación de los sentidos se pasó a la experimentación, y de ésta, a la actitud crítica con que se contemplaba el espacio recorrido. El viajero proyectaba sus conocimientos en el país visitado y comprobaba con la mirada que lo que había leído coincidía con lo que percibía en su visita. Sólo la comprobación in situ confirmaba los conocimientos adquiridos antes de la partida. La mirada engendraba conocimiento”. La cita está tomada de las pp. 105-106.

⁶⁴ KOLB, Peter, *The present state of the Cape of Good-Hope. [Volume I]*, London, W. Innys, 1731, p. 56. La referencia puede encontrarse aquí: http://repository.up.ac.za/bitstream/handle/2263/8675/003_p50-99.pdf?sequence=7&isAllowed=y. (Consultado el 23-04-16). “Su color cambia a un negro oscuro por todo su cuerpo”. La traducción es mía. La referencia está tomada de Mary Louise PRATT, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation...*, p. 42 (p. 92 en la edición castellana).

⁶⁵ BASSNETT, Susan, “Travel writing and gender”, en Peter HULME and Tim YOUNGS [eds.], *The Cambridge Companion to Travel Writing...*, p. 235. Otras referencias a este asunto en las pp. 234-235 y 239-240. “Muchos escritores de viajes, hombres y mujeres, se han reinventado a sí mismos (...), siempre pretendiendo escribir con espíritu de ‘autenticidad’ a pesar de que convierten en ficción sus experiencias, escribiendo sobre ellos mismos como un personaje dentro de la explicación de sus viajes. Hay una tensión evidente entre este proceso de autoficción y la pretensión de veracidad del viajero”. La traducción es mía.

⁶⁶ PRATT, Mary Louise, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation...*, p. 159. Traducción castellana de Ofelia Castillo ligeramente modificada: “y se idealiza a sí misma como una agresiva e interactiva buscadora de conocimiento”, en PRATT, Mary Louise, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación...*, p. 301. Otras referencias a esa construcción del yo en Flora Tristán y María Graham, en las pp. 163 y 165 (pp. 305 y 312 en la versión castellana).

Asia, Europa y las Américas. Tal y como cuenta Timothy Garton Ash en un artículo publicado en *El País*, “con Kapuscinski, pasamos sin cesar de la Kenia real a la Tanzania de ficción y viceversa, pero la transición no está claramente indicada en ningún sitio”⁶⁷. John Ryle incide en los mismos aspectos en otro texto aparecido en el *Times Literary Supplement*: el periodista polaco estira y exagera sus experiencias viajeras para que contrasten lo más posible con la realidad de los lectores europeos. Su escritura sobre África:

*Is a variety of latter-day literary colonialism, a kind of gonzo orientalism (...). Sacrifices truth and accuracy, and homogenises and misrepresents Africans even as it aspires to speak for them*⁶⁸.

Aunque parezca increíble, en pleno siglo XXI seguimos hablando de colonialismo y orientalismo, de sacrificar la verdad a la ficción y de tergiversar las opiniones y la imagen de los nativos. Por eso no debería extrañarnos que muchos de los libros de viajes del XIX, como los que Kapuscinski escribe bien entrado el siglo XX, contengan una parte de realidad y otra de invención. El testimonio de Jonathan Harker, por tanto, puede ser abordado con el mismo instrumental crítico que se emplea en el análisis de los “auténticos” textos viajeros, pues eso, y no otra cosa, es lo que aspira a ser.

Tratar el recorrido de Harker como si realmente hubiera acontecido no quiere decir que haya que creerse todo lo que luego relata sobre el mismo. Una cosa es haber ido a Transilvania y otra muy distinta la veracidad de lo que afirma haber experimentado allí. La clave está en adoptar las mismas prevenciones y la misma actitud crítica que tomamos ante la “genuina” narrativa de viajes. Si estudiando este tipo de textos pueden detectarse “los intereses, inquietudes y preocupaciones de cada época, cultura y situación”; si la “información proporcionada por el viajero (...) ilustra tanto sobre la cultura

⁶⁷ GARTON ASH, Timothy, “La polémica creatividad de Kapuscinski”, *El País*, 12 de marzo de 2010. http://elpais.com/diario/2010/03/12/opinion/1268348412_850215.html. (Consultado el 17-01-2016). El artículo de Garton Ash surge a raíz de un controvertido ensayo titulado *Kapuscinski non fiction* (Artur Domoslawski, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010). Allí su autor, precisamente, desvela las invenciones e inexactitudes de la obra periodística del escritor polaco.

⁶⁸ RYLE, John, “Tales of Mythical Africa”, *Times Literary Supplement*, 27 July 2001. <http://www.richardwebster.net/johnryle.html>. (Consultado el 23-04-2016). El enlace, previo pago, a *The Times Literary Supplement* puede encontrarse aquí: https://login.the-tls.co.uk/?gotoUrl=http%3A%2F%2Fwww.thels.co.uk%2Ftfs%2Freviews%2Fpolitics_and_social_studies%2Farticle715310.ece. “Es una variedad de la literatura colonial tardía, una especie de orientalismo gonzo (...). Sacrifica la verdad y la precisión, y homogeniza y tergiversa a los africanos aun cuando aspira a hablar por ellos”. La traducción, mía.

visitada como sobre el bagaje cultural y los prejuicios del que visita”⁶⁹, considerar estos mismos aspectos al analizar el diario de Harker también puede resultar fructífero.

Porque –y aquí entramos en la tercera y más importante aclaración de mi posición metodológica— Jonathan Harker no es sólo un personaje literario. También es un actor histórico por derecho propio. Aunque, eso sí, con unas “características expresivas peculiares”⁷⁰. Siempre y cuando queden claros los límites entre un personaje real y otro de ficción, pienso que sería un error por parte del historiador desechar el estudio del texto de Harker –o de una novela como *Drácula*-- tachándolo de mera fantasía o de mentira⁷¹. En primer lugar porque ese viaje ficticio ha tenido un abrumador efecto sobre la realidad: la imagen que medio mundo tenemos de Transilvania viene determinada por ese trayecto que nunca existió.

Pero a su vez, lo que Harker cuenta y lo que no, lo que describe y lo que ignora, está determinado por sus propias concepciones previas, por su propio bagaje cultural y sus prejuicios. Así lo reiteran Anaclet Pons y Justo Serna refiriéndose a las impresiones viajeras de otro personaje, en esta ocasión de carne y hueso: “sus observaciones no son un reflejo objetivo que detalle de manera exhaustiva lo que había en aquella Europa (...). Él ve sólo lo que su educación le permite ver”⁷². Lo mismo le sucede a Harker. Piénsese bien: son los prejuicios de un personaje inventado, su peculiar forma de mirar y describir un entorno, lo que, en última instancia, ha mediatizado la impresión que millones de personas tienen y han tenido de un país como Rumanía.

Por otra parte, lo imaginado también es materia interpretativa para la historia en otro sentido. Tal como hemos visto en la primera parte de esta tesis,

⁶⁹ ALBURQUERQUE, Luis, “Los «libros de viajes» como género literario”, en Juan LUCENA GIRALDO y Juan PIMENTEL [eds.], *Diez estudios sobre literatura de viajes...* p. 81.

⁷⁰ BURDIEL, Isabel, “Lo imaginado como materia interpretativa para la historia”, en Isabel BURDIEL y Justo SERNA, *Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas*, Valencia, Episteme, 1996, p. 3.

⁷¹ BURDIEL, Isabel, “Lo imaginado como materia interpretativa para la historia”, en Isabel BURDIEL y Justo SERNA, *Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas...*, p. 1. Sobre el uso de la literatura como fuente histórica y los prejuicios de algunos historiadores, remito al lector a la primera parte del presente trabajo. Sobre los diferentes tipos de verdad, véase F. R. ANKERSMIT, “La verdad en la literatura y en la historia”, en Ignacio OLÁBARRI y Francisco Javier CASPISTEGUI (dirs.), *La “nueva” historia cultural: la influencia del postestructuralismo y el auge de la interdisciplinariedad*, Madrid, Editorial Complutense, 1996, pp. 49-67.

⁷² SERNA, Justo y PONS, Anaclet, *Diario de un burgués*, Valencia, Libros de la Memoria, 2006, p. 7.

las invenciones están en condiciones de indicar más sobre los conflictos de una época de lo que en un principio pueda parecer. Las novelas son producto

de la imaginación de un autor y de las decisiones explícitas, voluntarias y conscientes que adopta en la construcción de ese universo narrativo. Pero son también condensación e intersección de los deseos, de las expectativas, de las frustraciones, de las voces que tienen cabida y que resuenan en su interior, sea o no consciente ese mismo autor⁷³.

En el caso de *Drácula* y, más concretamente, en el del viaje de Harker a Transilvania, hay dos grandes voces o concepciones de la realidad que luchan por imponerse y que tienen en las anotaciones del diario su campo de batalla principal. Nuestro objetivo no es analizar todo cuanto se afirma allí, sino descubrir qué defienden dichas concepciones y desvelar las razones por las que se enfrentan⁷⁴.

A continuación voy a examinar las primeras páginas del cuaderno de Jonathan Harker, aquellas en las que narra su trayecto hasta la fortaleza de Drácula en caracteres taquigráficos. El objetivo es comprender cómo describe ese mundo lejano, las impresiones que transmite de Transilvania; pero también averiguar quién es o, al menos, cómo se presenta Jonathan Harker; qué forma tiene de pensar, qué significado otorga al mundo que le rodea, qué emociones pueden detectarse en su texto⁷⁵. Más tarde analizaré ciertos aspectos de su estancia en el castillo; también la imagen que nos transmite de su propietario. Finalmente, trataré de demostrar cómo estos capítulos, considerados en conjunto, desempeñan un papel fundamental dentro de la estructura general de la narración.

⁷³ SERNA, Justo, "Una historia de la imaginación", en Isabel BURDIEL y Justo SERNA, *Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas...*, p. 33. Por lo demás, remito al lector a las ideas de Mijaíl Bajtín expresadas en la primera parte de este trabajo.

⁷⁴ Muchos temas importantes de *Drácula* que están presentes en los primeros capítulos de la novela no van a ser tratados en este apartado. La locura, la escritura, el papel de las mujeres vampiro o las referencias a un enfrentamiento entre el bien y el mal, serán abordados en epígrafes específicos en otros lugares.

⁷⁵ DARNTON, Robert, *The Great Cat Massacre And Other Episodes in French Cultural History*, New York, Basic Books, 1999 [1984], p. 3. Hay traducción española: *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006 [1984], p. 11.

VI

EL MUNDO SEGÚN JONATHAN HARKER

ORIENTE Y OCCIDENTE

Viajar rara vez es partir hacia lo desconocido. Por muy ignoto o lejano que sea su destino, el viajero se forma previamente una idea de lo que va a encontrarse allí. Da igual marchar a una gran metrópoli o bucear hacia las profundidades del mar: uno siempre se crea ciertas expectativas. Del mismo modo, aunque el recorrido se realice de forma individual, el sujeto nunca camina solo: en todos los casos lleva consigo, como Robinson Crusoe, unos conocimientos y unas habilidades propias de su formación y del mundo del que proviene. Así nos lo recuerda Tim Youngs:

Travel writing is not a literal and objective record of journeys undertaken. It carries preconceptions that, even if challenged, provide a reference point. It is influenced, if not determined, by its author's gender, class, age, nationality, cultural background and education. It is ideological¹.

Junto a las expectativas y al perfil socio-cultural, aún hay un tercer elemento que determina la percepción del viajero: el medio empleado para trasladarse. No es lo mismo ir de Valencia a Múnich en avión que hacerlo en motocicleta. La experiencia de la marcha es distinta; también las impresiones sobre el itinerario.

Con respecto a Jonathan Harker sabemos que antes de partir ha visitado la biblioteca del Museo Británico para informarse sobre su destino. Es allí donde su idea de los Cárpatos va tomando forma, pues descubre que se trata

¹ YOUNGS, Tim, "Introduction: Filling the Blank Spaces", en Tim YOUNGS [ed.], *Travel Writing in the Nineteenth Century*, London, New York, Anthem Press, 2006, p. 2. "La literatura de viajes no es un registro literal y objetivo de los viajes realizados. Conlleva preconcepciones que, aunque sean cuestionadas, proporcionan un punto de referencia. Está influenciada, si no determinada, por el sexo de su autor, su clase social, edad, nacionalidad, bagaje cultural y educación. Es ideológica". La traducción es mía.

de una de las regiones más salvajes y menos conocidas de Europa². Enseguida averiguaremos también que son dos los medios de transporte que emplea en su desplazamiento: el ferrocarril y la diligencia. Curiosamente, tanto el uno como la otra poseen un elemento en común: la ventana desde la que el joven pasante de abogado observa el paisaje transilvano y a sus habitantes. Las impresiones de cuanto le rodea quedan así limitadas a lo que puede ver desde ese cuadro. En un sentido figurado, la ventana es una metáfora de sus prejuicios, del marco cultural del que proviene; pero también se trata de un recuadro muy real que determina tanto su percepción del paisaje como las relaciones sociales que va a establecer durante el viaje.

Subido al tren, Harker describe el entorno como si lo viera directamente, pero lo cierto es que entre él y el paisaje se interpone un vagón y un cristal, unas vías férreas e incluso un sinnúmero de postes telegráficos³. El hecho de que ninguno de estos elementos ni siquiera se apunte en sus descripciones indica que Harker ve a través de ellos como si no existieran: aparecen ya integrados en su visión, en su modo de percibir el entorno. Se trata de una nueva forma de mirar determinada tecnológicamente y culturalmente y en la que, bajo la apariencia de objetividad, se omiten ciertos elementos que condicionan su percepción del panorama. Con el añadido de que este proceso no tiene por qué realizarse de manera consciente.

¿Cuántos de estos elementos ha obviado Harker por estar totalmente incorporados a su forma de pensar o captar la realidad? Casey Blanton lo afirma con claridad:

*By what process, using what models, does the traveller presume to describe, to interpret, to represent people and places who are other to him? What encounter is included, what person omitted? What vistas extolled, what river left behind?*⁴

² “One of the wildest and least known portions of Europe”, en Jonathan Harker [en adelante JH], 3 May. Bistritz, 10 [58]. Sobre la forma de citar los fragmentos de *Drácula*, ver, en el capítulo IV de esta tesis, las “Consideraciones finales”.

³ Sobre la transformación que el ferrocarril produce en la percepción del viajero, así como los cambios sociales y culturales que genera esta nueva tecnología, véase Wolfgang SCHIVELBUSCH, *The Railway Journey. The Industrialization of Time and Space in the 19th Century*, Leamington Spa, Hamburg, New York, Publishers, 1986 [1977], especialmente pp. 33-44 y 52-69. La referencia al sistema telegráfico, en las pp. 29-32. Ver también Tony JUDT, “El esplendor del ferrocarril”, en *Cuando los hechos cambian. Artículos, 1995-2010*, Barcelona, Taurus, 2015, pp. 287-288.

⁴ BLANTON, Casey, *Travel Writing: the Self and the World*, New York, Routledge, 2002 [1995], p. 1. “¿Mediante qué procedimientos, usando qué paradigmas, espera el viajero describir, interpretar o representar a la gente y a los lugares que son distintos a él? ¿Qué encuentro es incluido, qué persona suprimida? ¿Qué vistas exaltadas, qué río olvidado?”. La traducción es mía.

Jonathan Harker va a resaltar determinados aspectos y va a ignorar otros, de eso no cabe la menor duda. Con esas prevenciones me propongo analizar su texto sin olvidar que, a diferencia de lo que puede suceder con otros documentos autobiográficos, no conocemos al personaje: todo lo que podamos averiguar sobre la forma de ser y de pensar de Harker tendrá que entresacarse de su propio escrito sobre el viaje. ¿Con qué datos iniciales contamos?

Sabemos, por ejemplo, que la primera anotación de su diario la redacta en Bistritz, la ciudad más importante de la región de Transilvania. Sabemos también que ha cruzado Francia y Alemania llegando hasta Múnich. Imaginamos que ha atravesado el Canal de la Mancha desde Dover para desembarcar en Calais y que ha llegado hasta la capital bávara en ferrocarril⁵. Desde entonces conocemos perfectamente las etapas de su recorrido: Múnich—Viena, Viena—Budapest, Budapest—Klausenburgo y Klausenburgo—Bistritz, en tren. En Bistritz coge una diligencia que lo conduce hasta el Paso del Borgo, en pleno corazón de los montes Cárpatos; finalmente desde allí, en otra calesa, arriba al castillo de Drácula.

Podemos establecer las paradas de su ruta, sí, pero, ¿hacia dónde va? O, vista la subjetividad inherente a todo relato de viajes, quizá sería mejor preguntar: ¿hacia dónde cree Jonathan Harker que se encamina? ¿Qué impresión transmiten en ese sentido las anotaciones de su diario? La sensación general es que marcha hacia Oriente. Son las dos últimas frases del primer párrafo de su texto las que insisten en esa idea:

The impression I had was that we were leaving the West and entering the East; the most Western of splendid bridges over the Danube, which is here of noble width and depth, took us among the traditions of Turkish rule⁶.

⁵ La información sobre su paso por Francia y Alemania en *I, JH, 3 May. Bistritz, 11 [59]*. Sobre su posible itinerario: BUZARD, James, "The Grand Tour and after (1660-1840)", en Peter HULME y Tim YOUNGS [eds.], *The Cambridge Companion to Travel Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 39. Cuando Mina viaja a Buda-Pest realiza otro trayecto, sin duda debido a que sale desde Whitby, no desde Londres. La joven marcha de Whitby hasta Hull. Allí toma el barco hacia Hamburgo; luego toma el tren hasta Buda-Pest, en *IX, Letter, Mina Harker to Lucy Westenra, Buda-Pesth, 24 August, 98 [209]*.

⁶ "Tuve la impresión de que estábamos abandonando Occidente y adentrándonos en Oriente; el más occidental de los espléndidos puentes sobre el Danubio, que alcanza aquí una anchura y una profundidad de nobles proporciones, nos condujo hasta las tradiciones del dominio turco", en *I, JH, 3 May. Bistritz, 9 [57]*.

En apenas tres líneas aparecen cuatro menciones relativas a Oriente y Occidente y una clara delimitación entre esos dos espacios. Un asunto interesante relacionado con las regiones por las que se adentra Harker tiene que ver con la dificultad de definir qué es Europa del Este y dónde comienzan o acaban sus límites⁷. Para algunos viajeros del XIX cruzar estos territorios y llegar hasta los Balcanes era como alcanzar la cuna de la civilización europea; para otros la región estaba cargada de valores positivos, pues la vinculaban con la orgullosa y heroica vida de los montañeros; para unos terceros, en cambio, recorrer ese territorio era traspasar los límites del suelo europeo⁸.

Aclarado este punto, la perspectiva de Harker parece clara: él está en Occidente y cruza hacia Oriente. Cuando el joven pasante de abogado realiza dicha anotación no efectúa una simple delimitación geográfica, pues otros viajeros podrían disentir de su afirmación⁹. La separación que nuestro viajero realiza entre Occidente y Oriente no tiene que ver con la distancia, sino con la diferencia¹⁰: Jonathan Harker pone de manifiesto un punto de vista específico

⁷ Véase, a este respecto, Alex DRACE-FRANCIS, "Towards a Natural History of East European Travel Writing", en Wendy BRACEWELL and Alex DRACE-FRANCIS, *Under Eastern Eyes. A Comparative Introduction to East European Travel Writing on Europe. East Looks West. Volume 2*, Budapest, New York, Central European University Press, 2008, pp. 1-26, y GOLDSWORTHY, Vesna, "The Balkans in Nineteenth-Century British Travel Writing", en Tim YOUNGS [ed.], *Travel Writing in the Nineteenth Century...*, pp. 19-22.

⁸ GOLDSWORTHY, Vesna, "The Balkans in Nineteenth-Century British Travel Writing", en Tim YOUNGS [ed.], *Travel Writing in the Nineteenth Century ...*, p. 20. Goldsworthy, para referirse a ese límite entre Occidente y Oriente, cita un pasaje escrito por un viajero en 1844 que nos interesa especialmente por sus similitudes con el de Jonathan Harker. Esto escribe Alexander Kinglake cuando cruza el Danubio en Belgrado: "I had come, as it were, to the end of this wheel-going Europe, and now my eyes would see the splendour and havoc of the East" ("Yo había llegado, por decirlo así, al final de la bien engranada Europa, y ahora mis ojos verían el esplendor y el caos de Oriente"). La traducción es mía.

⁹ De hecho, en 1877 Florence Berger escribe lo siguiente sobre Bucarest (situada aún más al este que la Budapest de Harker): "*Bucharest is Bucharest, and therefore is not in the least like any other place in the world. Just as Roumanian is Roumanian, without a shadow of resemblance to a Turk (...)[Bucharest] it is not the East, still less the West (...). Here (...) is sounded the «fin-mot» of Western civilisation...*", BERGER, Florence K., *A Winter in the City of Pleasure; or, Life on the Lower Danube*, London, Richard Bentley and Son, 1877, pp. 35-37. <http://archive.org/details/awinterincitypl00berggoog>. (Consultado el 23-04-2016). "Bucarest es Bucarest, y por tanto no se parece a ningún otro lugar del mundo. Así como Rumanía es Rumanía, sin el más mínimo parecido con lo turco (...) [Bucarest] no es Oriente, y menos aún Occidente (...) Aquí (...) sonó la última palabra de la civilización occidental". La traducción es mía. Esta referencia está tomada de Vesna GOLDSWORTHY, "The Balkans in Nineteenth-Century British Travel Writing", en Tim YOUNGS [ed.], *Travel Writing in the Nineteenth Century*, London, New York, Anthem Press, 2006, p. 21.

¹⁰ SAID, Edward W., *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979, pp. 43 y 45 (pp. 73 y 76 en la edición castellana); HALL, Stuart, "The West and the Rest: Discourse and Power", en Roger C.A. MAAKA and Chris ANDERSEN, *The Indigenous Experience: Global Perspectives*, Toronto, Canadian Scholar's Press, 2006, pp. 165 y ss. Ver también STASZAK, Jean-François, "La construcción del imaginario occidental del «allá» y la fabricación de las «exótica»: el caso de los *toi moko* maorís", en Alicia LINDÓN y Daniel

sobre el mundo. Aunque no todos los viajeros perciben Oriente de manera homogénea¹¹, la visión de Harker parece trazar una frontera arbitraria que delimita claramente lo que es Oriente de lo que es Occidente¹². ¿Una frontera de origen ideológico, quizás?

Podemos profundizar más en esta idea. Permítaseme reproducir de nuevo la última frase del párrafo: “*the most western of splendid bridges over the Danube, which is here of noble width and depth, took us among the traditions of Turkish rule”*. Obsérvese la distancia que en la propia materialidad de la oración existe entre su principio y su final: en un extremo, “*western*” y “*splendid*”; en el otro, “*the Turkish rule*”. Y separando ambos, justo en medio de la frase, el Danubio, una brecha ancha y profunda (“*width and depth*”). Occidente queda así asociado a valores positivos (ese espléndido puente); Oriente, o lo que Jonathan Harker define como tal, al “*Turkish rule*”. Palabra vinculada con la autoridad, con el poder, con el uso de la fuerza, con el sometimiento. Poco parece importarle a Harker que la tierra por la que se adentra haya dejado de formar parte desde hace casi doscientos años del Imperio otomano¹³. Ese territorio sigue dominado por ellos.

El primer párrafo nos proporciona, pues, unas coordenadas para situar ideológicamente a Jonathan Harker. Son unas referencias generales, sí, pero significativas, aunque sólo sea por el uso que hace de ellas. Por otro lado, son

HIERNAUX (dirs.), *Geografías de lo imaginario*, Barcelona, Anthropos: México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. División Ciencias Sociales y Humanidades, 2012, pp. 179-209.

¹¹ MELLMAN, Billie, “The Middle East/Arabia: ‘the cradle of Islam’”, en Peter HULME y Tim YOUNGS [eds.], *The Cambridge Companion to Travel Writing ...*, p. 107. Esta es una de las críticas que se le han hecho a Edward W. Said: la visión de Oriente por parte de los viajeros no era homogénea. Said cae en el mismo esencialismo que denuncia. Ver James CLIFFORD, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 2001 [1988], p. 310.

¹² “*This universal practice of designating in one’s mind a familiar space which is «ours» and an unfamiliar space beyond «ours» which is «theirs» is a way of making geographical distinctions that can be entirely arbitrary. I use the word «arbitrary» here because imaginative geography of the «our land-barbarian land» variety does not require that the barbarians acknowledge the distinction. It is enough for «us» to set up these boundaries in our own minds; «they» become «they» accordingly, and both their territory and their mentality are designated as different from «ours»*”, en Edward W. SAID, *Orientalism...*, p. 54. Hay traducción castellana de María Luisa Fuentes: “La práctica universal de establecer en la mente un espacio familiar que es «nuestro» y un espacio no familiar que es «suyo» es una manera de hacer distinciones geográficas que pueden ser totalmente arbitrarias. Utilizo la palabra «arbitrario» porque la geografía imaginaria que distingue entre «nuestro territorio y el territorio de los bárbaros» no requiere que los bárbaros reconozcan esa distinción. A «nosotros» nos basta con establecer esas fronteras en nuestras mentes; así pues, «ellos» pasan a ser «ellos» y tanto su territorio como su mentalidad son calificados como diferentes de los «nuestros»”, en Edward W. SAID, *Orientalismo...*, p. 87.

¹³ RIBOT GARCÍA, Luis A., “Las guerras europeas en la época de Luis XIV (1661-1715)”, en Alfredo FLORISTÁN [coord.], *Historia Moderna Universal*, Barcelona, Ariel, 2002, p. 508.

propias de su tiempo, y quizá le vienen dadas como un hecho social en el sentido que diera a este concepto Durkheim; es decir, como “maneras de actuar, de pensar y de sentir, externas al individuo, y que están dotadas de un poder de coerción en virtud del cual se le imponen”¹⁴. En el testimonio de nuestro viajero, la realidad histórica y material de lo que ve queda en un segundo plano, siendo en cierto modo sustituida por una impresión (“*The impression I had was that we were leaving the West...*”). Se trata de una impresión generada por una creencia: que existe una separación profunda y clara (“*width and depth*”) entre Oriente y Occidente. Al fin y al cabo, dividir lo que geográficamente es un continuo, en este caso las dos orillas de un puente en la ciudad de Budapest, no es más que una delimitación caprichosa que solo puede obedecer a cuestiones ideológicas. Cuestiones que Edward W. Said agrupó un poco indistintamente bajo el nombre de “orientalismo”¹⁵. Del mismo modo, hablar del dominio turco en una región que hace siglos que no forma parte de su imperio, viene a ser otra manifestación del poder de ciertas ideas preconcebidas que, además, no se cuestionan, sea o no su autor consciente de ellas.

El lenguaje de Harker revela una forma de ver y de pensar que no es únicamente individual, sino social. Las palabras que utiliza cargan con el sello y

¹⁴ DURKHEIM, Émile, *Las reglas del método sociológico*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005 [1895], p. 137.

¹⁵ “Therefore, Orientalism is not a mere political subject matter or field that is reflected passively by culture, scholarship, or institutions; nor is it a large and diffuse collection of texts about the Orient; nor is it representative and expressive of some nefarious “Western” imperialist plot to hold down the “Oriental” world. It is rather a «distribution» of geopolitical awareness into aesthetic, scholarly, economic, sociological, historical, and philological texts; it is an «elaboration» not only of a basic geographical distinction (the world is made up of two unequal halves, Orient and Occident) but also of a whole series of «interests»”, en Edward W. SAID, *Orientalism...*, p. 12. Hay traducción castellana de María Luisa Fuentes: “Por tanto, el orientalismo no es una simple disciplina o tema político que se refleja pasivamente en la cultura, en la erudición o en las instituciones, ni una larga y difusa colección de textos que tratan de Oriente; tampoco es la representación o manifestación de alguna vil conspiración «occidental» e imperialista, que pretende oprimir al mundo «oriental». Por el contrario, es la *distribución* de una cierta conciencia geopolítica en unos textos estéticos, eruditos, económicos, sociológicos, históricos y filológicos; es la *elaboración* de una distinción geográfica básica (el mundo está formado por dos mitades diferentes, Oriente y Occidente) y también, de una serie completa de «intereses»”, en Edward W. SAID, *Orientalismo...*, p. 34. La cursiva en el original. Una de las críticas más equilibradas y atinadas de la obra de Said puede encontrarse en: CLIFFORD, James, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna...*, pp. 303-326. Para una crítica algo más dura, Bernard LEWIS, *Islam and the West*, New York, Oxford University Press, 1993, especialmente pp. 99-118. En castellano puede localizarse una breve y contundente crítica en: ANDRADE, Gabriel, *El posmodernismo. ¡Vaya timo!*, Pamplona, Laetoli, 2013, pp. 189-194. Sobre la trascendencia del trabajo de Said, así como sus más importantes críticas, ver Patricia ALMARCEGUI, “Orientalismo y postorientalismo. Diez años sin Edward Said”, en *Quaderns de la Mediterrània*, Barcelona, Institut Català de la Mediterrània d'Estudis i Cooperació, 20-21, 2014, pp. 231-234.

la ideología de una parte de su sociedad, con un determinado discurso que está repleto de intenciones, de significados que tratan de imponer su propia concepción del mundo¹⁶. ¿Qué concepción es esa? Aquella que delimita con una raya rígida e inamovible Oriente de Occidente; la misma que sobre el mapa de África traza unas líneas igualmente rígidas e inmutables para repartirse el continente en 1913.

¿Es efectivamente así? ¿Estamos ante una visión en la que Europa ocupa una posición central y en la que Oriente se define por contraste? ¿Reduce Harker sendas realidades complejas a un conjunto de estereotipos que emplea para reforzar lo propio¹⁷? Es algo que tendremos que confirmar o rechazar conforme vayamos leyendo las anotaciones del diario. Lo cierto es que tras esa insistente alusión inicial a Oriente, Harker subraya en varias ocasiones el sentido de su marcha. Una vez cuando afirma que su destino está “*in the extreme east of the country*” (“en el extremo más oriental del país”); otra cuando describe a los eslovacos con los que se encuentra por el camino como “*some old Oriental band of brigands*” (“un añejo grupo de bandoleros orientales”)¹⁸. De este modo, en los seis primeros párrafos de la narración hay cuatro alusiones claras a Oriente. Parece entonces una idea importante: a ningún lector se le puede escapar hacia dónde se dirige Jonathan Harker. Pero, ¿qué es Oriente para él? ¿Cómo lo define? ¿Qué características tiene?

En las primeras páginas del cuaderno hay otro comentario que nos va a permitir responder a estas últimas preguntas. Se trata una referencia que correlaciona la marcha hacia Oriente y el atraso de los trenes. Merece la pena detenerse en ella.

¹⁶ BAJTÍN, Mijail, “La palabra en la novela”, en Mijail BAJTÍN, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, Madrid, Taurus, 1989 [1975], p. 110.

¹⁷ Véase, a este respecto, Edward W. SAID, *Orientalism...*, p. 155 (sobre los estereotipos). Ver, en la versión castellana, la p. 214; MELLMAN, Billie, “The Middle East/Arabia: ‘the cradle of Islam’”, en Peter HULME y Tim YOUNGS [eds.], *The Cambridge Companion to Travel Writing ...*, p. 105; HALL, Stuart, “The West and the Rest: Discourse and Power”, en Roger C.A. MAAKA and Chris ANDERSEN, *The Indigenous Experience: Global Perspectives...*, p. 186.

¹⁸ La primera referencia en: *I, JH*, 3 May, 10 [58]. La segunda, en: *I, JH*, 3 May, 11 [60]. Cuando las referencias a *Drácula* sean cortas, ocupando menos de una línea de extensión, incluiré su traducción al castellano en el cuerpo principal de mi texto indicando en nota su ubicación. En los demás casos, la traducción y la referencia irán a pie de página.

TRENES, HORARIOS Y CARRETERAS

*“It seems to me that the further East you go the more unpunctual are the trains. What ought they to be in China?”*¹⁹. Si algo sugiere esta frase es la lógica absurda a la que conduce la taxativa diferenciación entre Oriente y Occidente. Desvela lo irracional de unos prejuicios que enturbian la mirada y construyen barreras donde no las hay. La referencia a China al avanzar hacia Oriente oculta que, de seguir en la misma dirección, llegaríamos hasta nosotros mismos²⁰. Este hecho debería alertarnos acerca del sesgo que adopta la mirada de Jonathan Harker sobre Oriente: ve lo que quiere ver, lo que mejor se adapta a sus presupuestos mentales. Sorprende la linealidad de su argumento; la simplicidad, casi infantil, en su forma de razonar sobre el asunto.

Aunque el reproche aparece al final del quinto párrafo de sus anotaciones, la impuntualidad de los trenes está presente desde el principio. Con ese dato, precisamente, comienza el diario:

3 May. Bistritz.—Left Munich at 8.35 p.m. on 1st May, arriving at Vienna early next morning; should have arrived at 6.46, but train was an hour late. Buda-Pesth seems a wonderful place, from the glimpse which I got of it from the train and the little I could walk through the streets. I feared to go very far from the station, as we arrived late and would start as near the correct time as possible²¹.

Lo que enseguida extraña de este inicio es la precisión con la que Jonathan Harker determina el horario de salida y llegada del tren en el que viaja (“8:35 p.m.”, “6:46”), así como la insistencia en remarcar su impuntualidad: hasta en tres ocasiones lo repite. ¿Por qué ese énfasis? Si nos fijamos de nuevo en sus palabras entenderemos el motivo: a Jonathan Harker le irrita dicho retraso. Cuando escribe “[we] would start as near the correct time as

¹⁹ “Me da la impresión de que cuanto más avanzamos hacia Oriente, más impuntuales son los trenes. ¿Cómo serán en China?”, en *I, JH, 3 May, 11* [59].

²⁰ Sobre los orígenes de la denigración de China en el discurso orientalista, véase Joan Pau RUBIÉS, “Travel writing and ethnography”, en Peter HULME y Tim YOUNGS [eds.], *The Cambridge Companion to Travel Writing...*, pp. 256-257.

²¹ “3 de mayo. Bistritz. —Salí de Munich el 1 de mayo a las 8:35 de la tarde, y llegué a Viena al día siguiente por la mañana temprano; debería haber llegado a las 6:46, pero el tren sufrió una hora de retraso. Buda-Pest parece una ciudad maravillosa, a juzgar por lo que vislumbré desde el tren y lo poco que pude pasear por sus calles. Me dio miedo alejarme demasiado de la estación, ya que, aunque habíamos llegado tarde, volveríamos a partir con la menor demora posible respecto a la hora correcta”. La traducción es de Óscar Palmer, ligeramente modificada al final. El subrayado, tanto en la versión inglesa como en la castellana, es mío.

possible”, alude a algo más que a la simple demora de un tren²². ¿“*The correct time*”? ¿Por qué no “*estimated time*” (“hora prevista) o “*scheduled time*” (“hora fijada”)? La palabra “*correct*” tiene una carga moral relacionada con el bien y el mal, con lo que está bien hecho y lo que no. ¿Quién decide cuál es la “hora correcta”? Es Jonathan Harker, un ciudadano occidental, quien lo escribe, sí, pero no es una impresión individual o subjetiva, sino una noción compartida. Se trata de una exigencia, de una obligación social del mundo civilizado: “*Should have arrived at 6.46...*”, (“Debería haber llegado a las 6:46...”). Hay que llegar y salir a la hora correcta. Esta expresión, tan tajante, con tanta carga social y moral, oculta una idiosincrasia muy particular.

La aparición del ferrocarril representa un éxito material y tecnológico, se convierte en un símbolo de la revolución industrial. Gran Bretaña se enorgullece de sus líneas ferroviarias, de haberse convertido en la primera nación en emplear este fantástico medio de transporte. Tras ellos, cualquier país avanzado, con la capacidad técnica y material adecuada, podrá introducirlos en su paisaje urbano y rural. Así sucede en muchas ciudades de Europa. En Valencia, por ejemplo, la inauguración oficial del primer tramo ferroviario se convierte en un acontecimiento, en un hito histórico que convocó a toda la ciudad y que, a juicio del cronista de uno de los periódicos que cubrió el suceso, “marcaría para nuestro país el principio de una época de felicidad, su entrada en el nuevo período de la civilización”²³.

Por otro lado, la puntualidad es un logro organizativo que tiene que ver con la unificación horaria de las líneas ferroviarias inglesas, acontecida en 1880 tras muchas dificultades; en Alemania este proceso se produjo en 1893, más o menos por la época en la que Harker realiza el viaje²⁴. Fue en ese momento cuando “por primera vez en la historia de la humanidad pudo producirse el

²² Óscar PALMER YÁÑEZ, en su traducción para Valdemar, opta por transcribir “hora prevista” (p. 57). Algo parecido hace Juan Antonio MOLINA FOIX en su versión de *Drácula* para la editorial Cátedra (“horario previsto”, p. 97). En cambio, en la versión para Alianza de 1998, Francisco TORRES OLIVER sí traduce “*correct time*” como “horario correcto” (p. 11). Respeta así ese acento moral que tiene la palabra y que en las otras traducciones se pierde. Como curiosidad, añadir que en la versión que el propio Torres Oliver efectúa para la editorial Bruguera en 1981, las palabras que elige son “hora prevista” (p. 9).

²³ SERNA, Justo y PONS, Anacleto, *Los triunfos del burgués. Estampas valencianas del Ochocientos*, Valencia, Tirant Humanidades, 2012, pp. 61-71. La cita está tomada de la página 62.

²⁴ SCHIVELBUSCH, Wolfgang, *The Railway Journey. The Industrialization of Time and Space in the 19th Century...*, pp. 43-44.

fenómeno sorprendente de la puntualidad”²⁵. ¿De qué habla entonces Harker cuando insiste en el retraso de los trenes? ¿Bajo qué criterios realiza esa afirmación? Si países tan prósperos y avanzados como Inglaterra y Alemania prácticamente acaban de unificar los horarios, ¿cómo exigirles lo mismo a otras regiones que ni siquiera han empezado a hacer la revolución industrial? Esa actitud detona su dificultad para ubicarse en la posición del otro, su fracaso o negativa a esforzarse por comprender los lugares que atraviesa: Harker no busca “en el conocimiento del mundo el conocimiento de sí mismo”, sino que las diferencias que detecta entre Inglaterra y otros países las emplea para construir una muralla que defienda y refuerce su percepción, tanto de sí mismo como de la sociedad a la que pertenece²⁶. Comentarios como el del retraso de los trenes persiguen subrayar la inferioridad de distintos países respecto a Inglaterra: compara a los unos con la otra sin ningún tipo de consideración al contexto en el que están insertos.

Pero es que además ambos fenómenos –ferrocarril y puntualidad— tienen que ver con unos principios, con el buen funcionamiento de una organización compleja y avanzada, con una adecuada división del trabajo; son producto del esfuerzo colectivo y hablan del progreso, del triunfo de toda una sociedad²⁷. En los lugares civilizados y aventajados, pero sobre todo en Inglaterra, los trenes no se retrasan, siempre llegan “*at the correct time*”. Y punto.

Pero cuanto más avanza hacia Oriente, más retrasados llegan los trenes:

*I had to hurry breakfast, for the train started a little before eight, or rather it ought to have done so, for after rushing to the station at 7.30 I had to sit in the carriage for more than an hour before we began to move*²⁸.

²⁵ SAFRANSKI, Rüdiger, *Sobre el tiempo*, Madrid, Katz, 2013, p. 16. Ver también Tony JUDD, “El esplendor del ferrocarril”, en *Cuando los hechos cambian. Artículos, 1995-2010...*, pp. 289-290.

²⁶ RODRIGUEZ MEDIANO, Fernando, “Contra el viajero. Narración y apropiación en torno a la acción colonial española en Marruecos”, en Juan LUCENA GIRALDO y Juan PIMENTEL [eds.], *Diez estudios sobre literatura de viajes*, Madrid, CESIC – Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006, pp. 172-173.

²⁷ JUDD, Tony, “¡Qué vuelva el ferrocarril”, en *Cuando los hechos cambian. Artículos, 1995-2010...*, p. 303.

²⁸ “He tenido que desayunar deprisa, pues el tren salía poco antes de las 8:00 o, mejor dicho, debería haberlo hecho, pues tras llegar a la estación a las 7:30, he tenido que pasar más de una hora sentado en el vagón antes de que empezáramos a movernos”, en *I, JH, 3 May, 10-11 [59]*.

Jonathan Harker corre, desayuna rápido, se esfuerza por no demorarse. Aunque ha pasado una mala noche (*"I did not sleep well"*), llega a la estación con unos treinta minutos de adelanto. Una vez allí, permanece más de una hora esperando a que el tren se ponga en marcha. Irritante, claro, aunque esa falta de compromiso horario no se circunscribe sólo al ámbito del ferrocarril. Llegado a Bistritz, Harker tiene que continuar su itinerario en diligencia, un medio de transporte que tampoco es puntual: *"I am writing up this part of the diary whilst I am waiting for the coach, which is, of course, late"*²⁹. Esa despreocupación horaria que tanto enoja al pasante merece una reflexión. Al fin y al cabo, consignar el tiempo era una forma de controlarlo: un asunto trascendental para la cultura británica moderna.

En la sociedad preindustrial el tiempo lo marca la naturaleza. Hay una época de cosecha y otra de recolección; cuando se hace de noche se duerme, cuando se hace de día se trabaja. Pero en las sociedades industriales modernas, como la inglesa que nos ocupa, el tiempo adquiere otra categoría, se convierte en un elemento que orienta y determina cada movimiento. El obrero fabril o el empleado de oficina, por ejemplo, poseen unos horarios estrictos y rutinarios, que nada tienen que ver con los marcados por la puesta y salida del sol. Incluso están en condiciones de trabajar por la noche gracias a los avances en la iluminación nocturna.

Para las clases acomodadas el panorama es similar: del tiempo --de su división y aprovechamiento-- depende la correcta marcha de los negocios. El buen burgués³⁰ compartimenta la duración del día, y a todas las franjas horarias les saca su provecho: trabaja por la mañana, cierra acuerdos durante las comidas, se deja ver de paseo con la familia al atardecer o repasa las cuentas en la biblioteca de su casa cuando ya ha caído la noche. En cualquier caso, la gestión del tiempo se convierte en un elemento fundamental para las sociedades industrializadas, pues aparece vinculada con principios como el orden, la exactitud, la seriedad y la integridad. Otra cosa es que, debido al

²⁹ "Estoy escribiendo esta entrada en el diario mientras espero la diligencia que, por supuesto, llega tarde", I, JH, 4 May, 13 [63].

³⁰ Sobre el uso de los conceptos "burgués" y "burguesía", véase ROMANELLI, Raffaele; PONS, Anacleto; SERNA, Justo, *A qué llamamos burguesía. Historia social e historia conceptual*, Valencia, Episteme, vol. 177/178, 1997. Como observan Pons y Serna al final de su artículo ("La palabra y los mundos posibles. Lo burgués, la burguesía y la historia conceptual"), "las voces burgués y burguesía son dos prótesis culturales que, al mencionar un mundo, lo rellenan, lo designan, lo crean, lo retienen y lo recortan".

profundo proceso de interiorización al que lo hemos sometido, apenas advertamos su importancia y lo juzgados que estamos por él. Lo cierto es que “los relojes no se limitan a indicar la hora que tenemos, sino que actúan como dirección de la conducta”³¹.

El horario en la era industrial, entonces, comenzó por organizar la vida económica, aunque pronto “se extendió a cualquier aspecto de la vida cultural e individual”³². Sigue habiendo un tiempo para comer y otro para dormir, uno para trabajar y otro para descansar, momentos para rezar y ocasiones para divertirse, pero no tienen nada que ver con los tiempos “naturales”, pues los avances técnicos permiten actuar al margen de ellos. Esa compartimentación de las tareas, en la medida en que ayuda a fijar las rutinas, confiere también seguridad y confianza. Cualquier otra cosa convierte la existencia en un caos, en puro desorden. Sin horarios claros la gente hace lo que le viene en gana y no hay forma de entenderse ni de organizarse en una sociedad basada en los principios del liberalismo económico. La vida se vuelve insegura e imprevisible, y eso no es bueno para los negocios, para la prosperidad de un país. Los ciudadanos deben saber a qué atenerse: cuándo van a estar abiertas las tiendas, cuándo han de levantarse para ir a trabajar, en qué momento llegará un barco a su destino. El cumplimiento de las rutinas, de los compromisos, de lo estipulado, define el grado de civilización alcanzado por una sociedad. Eso, al menos, es lo que piensan los respetables ciudadanos occidentales.

Veamos lo que un viajero inglés llamado John Foster Fraser escribe en 1906 sobre la noción del tiempo en Turquía. Afirma que allí:

*Nobody is ever sure of the time. There or thereabouts is sufficiently good for the Turk. The very fact that the Turks are satisfied with a method of recording time which cannot be sure (...), shows how they have missed one of the essentials of what we call civilisation*³³.

Si algunos rasgos importantes de la sociedad británica de la época tienen que ver con la represión de los instintos, la contención, el orden y la

³¹ SAFRANSKI, Rüdiger, *Sobre el tiempo...*, p. 18.

³² FRANK, Adam, *El fin del principio. Una nueva historia del tiempo*, Barcelona, Ariel, 2012, p. 142.

³³ FOSTER FRASER, John, *Pictures from the Balkans*, London, París, New York, Melbourne, Cassell and Company, 1906, pp. 119-120. “Nadie está nunca seguro de la hora que es. Para los turcos es suficiente con hacerse una idea aproximada. El hecho de que los turcos estén satisfechos con un método de medición del tiempo con el que no pueden estar seguros (...) muestra cómo han perdido uno de los elementos esenciales de lo que llamamos civilización”. La traducción es mía. El libro puede encontrarse on-line en: <http://archive.org/stream/picturesfrombal00frasgoog#page/n9/mode/2up>. (Consultado el 23-04-2016).

autodisciplina, el tiempo era fundamental para organizar y dar coherencia a todo ese entramado. Cada cosa tiene su tiempo, incluso el período durante el que una joven debe buscar pareja y contraer matrimonio. Una vez rebasado el límite, las posibilidades se reducen mucho. No es de extrañar, por ejemplo, que en *Alicia en el País de las Maravillas* (*Alice in Wonderland*, 1865), una novela que parodia muchos de los rasgos de la sociedad de su época, lo primero que vea la joven sea a un conejo blanco que “*took a watch out of its waist-coat-pocket and looked at it and then hurried on*”³⁴; o que el Sombrerero, otro de los personajes de la narración, haga algo parecido: “*he had taken his watch out of his pocket and was looking at it uneasily, shaking it every now and then, and holding it to his ear*”³⁵. Lo cierto es que el Sombrerero está inmerso en un bucle temporal desesperante en el que para él son siempre las seis de la tarde³⁶. Que el tiempo no avance, angustia y desconcierta, pero lo que se pone de manifiesto en la novela de Lewis Carroll es la obsesión por controlarlo. Es lo mismo que le sucede a Phileas Fogg, protagonista de *La vuelta al mundo en ochenta días* (*La tour du monde en quatre-vingts jours*, 1873). Aunque la novela es francesa, su protagonista responde al perfil de un inglés completamente obsesionado por la exactitud horaria, por dominar el tiempo³⁷. Justo lo que finalmente conseguirá un anónimo científico inglés de Richmond, protagonista de *La máquina del tiempo* (*The Time Machine*, 1895), una de las ficciones más conocidas de H. G. Wells.

³⁴ CARROLL, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland*, New York and London, Harper & Brothers Publishers, 1901, p. 2. El libro puede encontrarse on-line en la siguiente dirección: <https://archive.org/stream/alicesadventures00carr2#page/n7/mode/2up>. (Consultado el 23-04-2016). Hay traducción castellana de Jaime de Ojeda: “Se sacaba (...) un reloj del bolsillo del chaleco, miraba la hora y luego se echaba a correr muy apresurado”, en Lewis CARROLL, *Alicia en el País de las Maravillas*, Madrid, Alianza, 2010, p. 34.

³⁵ CARROLL, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland...*, p. 96. Hay traducción castellana de Jaime de Ojeda: “Sacaba preocupado un reloj de bolsillo, lo miraba con ansiedad y lo sacudía violentamente, llevándose al oído una y otra vez”, en Lewis CARROLL, *Alicia en el País de las Maravillas...*, p. 107.

³⁶ CARROLL, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland...*, pp. 101-102 (p. 111 en la versión castellana).

³⁷ “*Il remarqua dans sa chambre une notice affichée (...). C'était le programme du service quotidien. Il comprenait (...) tous les détails du service, le thé et les roués de huit heures vingt-trois, l'eau pour la barbe de neuf heures trente-sept, la coiffure de dix heures moins vingt, etc. (...) Tout était noté, prévu, régularisé*”, en Jules VERNE, *La vuelta al mundo en ochenta días*, London, MacMillan, 1899, p. 3. <https://ia802306.us.archive.org/25/items/letourdumondeeng00vernuoft/letourdumondeeng00vernuoft.pdf>. (Consultado el 23-04-2016). Hay traducción castellana a cargo de Javier Torrente Malvido: “También observó en su habitación una nota (...) Era el programa del servicio cotidiano. Incluía (...) todos los detalles del servicio: el té y las tostadas a las ocho y veintitrés, el agua para afeitarse a las nueve y treinta y siete, el peinado a las diez menos veinte, etcétera (...). Todo estaba anotado, previsto, regularizado”, en Julio VERNE, *La vuelta al mundo en ochenta días*, Madrid, Anaya-El País, 2002 [1873], pp. 23-24.

Por eso los trenes han de llegar puntuales. Su exactitud simboliza la seriedad y el compromiso de toda una forma de entender la vida y la organización social. Un país en el que las locomotoras o las diligencias llegan o salen a destiempo está atrasado. Así lo constata Andrew F. Crosse cuando, de paso por Hungría camino de Transilvania, se detiene en una posada y le pregunta al conductor del carro en el que viaja cuánto rato van a permanecer allí:

«A small half-hour» was the driver's answer. This was my first experience of a Wallack's idea of time, if indeed they have any ideas on the subject beyond the rising and the setting of the sun³⁸.

Así pues, por un lado, cuanto más atrasado está un país, más informales son con los horarios y viceversa; por otro lado, cuanto más hacia Oriente nos encaminamos, más informales son con los horarios. ¿Conclusión? Oriente y atraso van de la mano. Esa es la idea que transmiten las palabras de Jonathan Harker.

Otro elemento que acentúa el atraso material de la región es el mal estado de caminos y carreteras. Así lo recoge el diarista en varias sentencias: *“the road was rugged”* (“la carretera era accidentada”), *“it is an old tradition that they are not to be kept in too good order”* (“la falta de mantenimiento es una vieja tradición”³⁹). La justificación de dichas deficiencias tiene que ver con el respeto a las costumbres:

Of old the Hospadars would not repair them, lest the Turks should think that they were preparing to bring in foreign troops, and so hasten the war which was always really al loading point⁴⁰.

Como vemos, el acatamiento de este tipo de costumbres sitúa a los habitantes de Transilvania en las antípodas de la racionalidad y del pensamiento ilustrado: esa práctica, que en el pasado podría tener su razón de

³⁸ CROSSE, Andrew F., *Round About the Carpathians*, Edinburgh and London, William Blackwood and Sons, 1878, p. 7: “«Una pequeña media hora» fue la respuesta del conductor. Esa fue mi primera experiencia sobre la idea del tiempo que tenían los valacos, si de hecho es que tienen alguna idea sobre el tema más allá de la salida y la puesta del sol”. La traducción es mía. Puede encontrarse on-line en: <http://archive.org/stream/cu31924028124141#page/n3/mode/2up>. (Consultado el 23-04-2016). El volumen de Crosse es uno de los libros consultados por Bram Stoker para la redacción de *Drácula*. Ver Bram STOKER, *Drácula*, edición de Óscar PALMER YÁÑEZ, “Apéndice VI”, p. 661.

³⁹ Ambas referencias en *I, JH, 5 May. The Castle, 14 [65]*.

⁴⁰ “Antaño los hospodares [título dado a los soberanos de Valaquia y Moldavia] las dejaban sin reparar para evitar que los turcos pudieran pensar que las estaban reparando para permitir el paso de tropas extranjeras, precipitando de este modo una guerra que siempre estaba a punto de estallar”, en *I, JH, 5 May. The Castle, 14-15 [65]*.

ser, en el presente carece de todo sentido. En cualquier caso, lo que se describe en el diario de Harker no es nada distinto a lo que decían los viajeros de la época sobre otras regiones cercanas. El abogado y periodista Edward Frederick Knight comenta en 1880 lo siguiente sobre las carreteras de Montenegro y el norte de Albania:

The old road, which is carried in long zigzags from above Cattaro to the summit of the pass, is calculated to test the wind and muscles of the pedestrian. It is a very rough affair; and though much labour has been expended to clear away the larger rocks that obstruct the way, yet in some places one has to clamber over boulders of considerable height. The Montenegrins look upon this rough track as being a model high-road. It is far better than most of the so-called roads of Montenegro and Albania (...) The roughest mule-track of Switzerland is as good as a great highway here⁴¹.

Igualmente, John Foster describe así las carreteras turcas:

«Ah! there is a good road all the way to Kirk Kilise», I had been told. There was a road. It had been made for eternity, of boulders the size of my head, and half buried in the earth. It was one of the most violent, liver-jerking roads I ever came across (...) We growl at the negligence of Eastern nations in not providing roads. The Turk does not like a set road. It is too hard for him⁴².

Mal estado de las calzadas, retraso de trenes y diligencias... como puede apreciarse, el diario de Jonathan Harker pone de manifiesto la falta de infraestructuras, la precariedad de las condiciones materiales existente en la zona. Hay una cierta desidia, una cierta holgazanería entre los habitantes de estas regiones. No sólo no se cumplen los horarios, no sólo no se arreglan las carreteras, sino que no se percibe ninguna intención de cambiar la situación. Así, el atraso del país se pone de manifiesto en más de un sentido. El viaje del occidental, entonces, se convierte en una *“unequal battle against scarcity, inefficiency, laziness, discomfort, poor horses, bad roads, bad weather,*

⁴¹ KNIGHT, E.F., *Albania: A Narrative of Recent Travel*, London, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1880, p. 55. “La antigua carretera, que serpentea en zigzag desde Cattaro hasta la cima del paso, está pensada para poner a prueba el resuello y los músculos del caminante. Se trata de un cometido muy duro, y aunque se han esforzado por limpiar las enormes piedras que obstruyen el camino, en algunos lugares hay que trepar por rocas de considerable tamaño. Los montenegrinos consideran este duro camino como una carretera modelo. Y ciertamente es mucho mejor que eso que llaman caminos en Montenegro y Albania (...) La peor vereda de mulos de Suiza es tan buena como una gran carretera aquí”. Mi traducción. Versión on line, consultado el 23-04-2016, en: <http://archive.org/stream/albaniaanarrati01kniggoog#page/n75/mode/2up>.

⁴² FOSTER FRASER, John, *Pictures from the Balkans...*, p. 123. “«Hay una buena carretera en el camino hacia Kirk Kilisé», me dijeron. Había un camino, sí. Hecho para la eternidad con piedras del tamaño de mi cabeza y semienterradas en la tierra. Era uno de los peores caminos que jamás he cruzado, un destroza riñones insufrible (...). Maldecimos la negligencia de las naciones de Oriente para construir carreteras. Al turco no le gusta una carretera lisa. Es demasiado dura para él”. La traducción es mía.

*delays*⁴³. El “atraso” de la sociedad transilvana, como el de muchas otras regiones del mundo, es representada “*as logistical obstacles to the forward movement of the Europeans*”⁴⁴.

Por otro lado, el relato de Jonathan Harker expresa, de manera indirecta, la ausencia de cualquier tipo de organización nacional o estatal visible. No hay autoridad, no se aprecia una mano que guíe o una cabeza que ordene, nada que cohesione a las cuatro nacionalidades que se reparten el territorio (magiares, valacos, sajones y szeklers) más allá de la superstición, la barbarie y la comida⁴⁵. De las dos primeras vamos a ocuparnos a continuación, pues también forman parte de la imagen que el diario nos transmite de Oriente.

BARBARIE Y SUPERSTICIÓN

La primera información específica que nos proporciona Harker sobre la población de Transilvania es la referida a los szeklers, que ocupan el territorio hacia el que se dirige. Los szeklers “*claim to be descended from Attila and the Huns*” (“afirman descender de Atila y los hunos”)⁴⁶. Esa ascendencia recalca su temperamento combativo e indómito, pero también su carácter nómada, bárbaro, no civilizado. Los hunos no sólo fueron un pueblo guerrero y conquistador, sino que representaron una tremenda amenaza para la civilización occidental: “¡Los hunos! Salvajismo, azote de Dios, terror apocalíptico; las imágenes más agobiantes de desolación y pavor nos las trae

⁴³ PRATT, Mary Louise, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London, New York, Routledge, 2008 [1992], p. 145. Traducción castellana de Ofelia Castillo: “desigual batalla contra la escasez, la ineficiencia, la pereza, las incomodidades, los malos caballos y los pésimos caminos, el mal tiempo, las demoras”, en Mary Louise PRATT, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2010 [1992], p. 276.

⁴⁴ PRATT, Mary Louise, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation...*, p. 145. Traducción castellana de Ofelia Castillo: “...como un conjunto de obstáculos logísticos para el avance de los europeos”, en Mary Louise PRATT, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación...*, p. 276.

⁴⁵ “*I asked the waiter, and he said it was called «paprika hendl», and that, as it was a national dish, I should be able to get it anywhere along the Carpathians*” (“Le pregunté al camarero y me dijo que se llamaba *paprika hendl*, y que, como era plato nacional, podría pedirlo en cualquier lugar de los Cárpatos”), *I, JH, 3 May. Bistritz, 9 [58]*.

⁴⁶ *I, JH, 3 May. Bistritz, 10 [58]*.

este nombre⁴⁷. Potente dibujo el que se proyecta sobre los habitantes de la región por la que se adentra Jonathan Harker, aunque no es la única: “*the strangest figures we saw were the Slovacs, who are more barbarian than the rest*”⁴⁸. Es decir, que todos los habitantes de la zona son unos bárbaros, solo que los eslovacos aún lo son más. Además, van con los pantalones mugrientos, y parecen más bandidos que campesinos.

En realidad nadie se salva: la descripción que Harker realiza de los oriundos del lugar los aleja inexorablemente de la respetable sociedad inglesa. Aunque comenta que algunos de los labriegos son parecidos a los de Inglaterra, Francia o Alemania, destaca de ellos su gran variedad de atuendos (“*all sorts of attire*”), con pantalones hechos en casa (“*homemade trousers*”⁴⁹). Cada uno se pone lo que puede, compone sus prendas con lo que tiene a mano. Esto sugiere la inexistencia del consumo, de mercado interno, lo que, junto a la gran cantidad de población campesina, la ausencia de estado, grandes ciudades o industria, nos acerca a un modelo de sociedad de corte más bien feudal.

La escasa información que proporciona sobre las mujeres tampoco es muy halagüeña: “*looked pretty, except when you got near them, but they were clumsy about the waist*”⁵⁰. E incluso se cruza por el camino con checos y eslovacos que padecen el bocio, un mal “dolorosamente extendido entre ellos” (“*I noticed that goitre was painfully prevalent*”⁵¹). La fealdad, la barbarie generalizada y rasgos como la escasa asertividad de los eslovacos o el bocio (enfermedad propia de zonas montañosas que puede provocar la disminución de la capacidad mental⁵²), apuntan también a un atraso intelectual: no sólo son bárbaros, no sólo están por civilizar, no sólo son sucios, descuidados y desgarbados, sino que además son ignorantes, simples o algo peor.

⁴⁷ GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel, “El primer reparto mediterráneo (395-550)”, en José Ángel GARCÍA DE CORTÁZAR y Julio VALDEÓN, *Gran historia universal. Vol. V Principios de la Edad Media*, Madrid, Nájera, 1987, p. 44.

⁴⁸ “Los tipos más extraños que hemos visto han sido los eslovacos, que son más bárbaros que el resto”, en *I, JH, 3 May. Bistritz, 11 [60]*.

⁴⁹ Todas estas referencias en *I, JH, 3 May. Bistritz, 11 [60]*.

⁵⁰ “Parecían bonitas, mientras no se acercara uno a ellas, pero eran muy desgarbadas de cintura”, en *I, JH, 3 May. Bistritz, 11 [59-60]*.

⁵¹ *I, JH, 5 May. The Castle, 15 [66]*.

⁵² *Diccionario de medicina*, RBA-Larousse, 2003, pp. 34-35.

A estas consideraciones hay que añadir el elevado grado de superstición que existe entre ellos: “*I read that every known superstition in the world is gathered into the horseshoe of the Carpathians*”⁵³. Quienes viajan con Harker en diligencia no paran de santiguarse, bien ante la visión del pico de una montaña, bien ante las particularidades del paisaje⁵⁴. Todos parecen poseídos por un gran fervor religioso: “*here and there was a peasant man or woman kneeling before a shrine (...) but seemed in the self-surrender of devotion to have neither eyes nor ears for the outer world*”⁵⁵.

Notable ejemplo de esta actitud supersticiosa lo encontramos cuando Harker, llegado a Bistritz, se hospeda en el Hotel Golden Krone. Allí lo atienden dos ancianos que, pese a regentar un hotel y tener presumiblemente más contacto con los extranjeros, se comportan como el resto de lugareños. Para empezar, sus ropajes son totalmente inapropiados vistos desde la perspectiva de la clase media inglesa. El anciano va vestido de forma absolutamente informal, en blancas mangas de camisa (“*in white shirt-sleeves*”), y la anciana luce “el habitual atuendo campesino” (“*the usual peasant dress*”), con un delantal “ajustado hasta prácticamente el límite de la modestia” (“*of coloured stuff fitting almost too tight for modesty*”⁵⁶). La mujer, que sonrío mucho, le hace una reverencia al llegar y nada más oír el nombre de Drácula tanto ella como su esposo se persignan. Igualmente, el día de su partida, la posadera sube a hablar con él y le ruega que no continúe el viaje, al menos hasta que pase la víspera de San Jorge:

She was in such evident distress that I tried to comfort her, but without effect. Finally she went down on her knees and implored me not to go (...) It was all very ridiculous, but I did not feel comfortable (...) I therefore tried to raise her up, and said, as gravely as I could, that I thanked her, but my duty was

⁵³ “He leído que todas las supersticiones conocidas del mundo se dan cita en la herradura de los Cárpatos”, en *I, JH, 3 May. Bistritz, 10 [58-59]*.

⁵⁴ *I, JH, 5 May. The Castle, 15 [66]*.

⁵⁵ “Ocasionalmente veíamos arrodillado frente a un sepulcro a un campesino o campesina (...) que, en su rendida devoción, parecía no tener ojos ni oídos para el mundo exterior”, en *I, JH, 5 May. The Castle, 15 [66]*. Palmer Yáñez traduce *shrine* como sepulcro, haciendo uso, seguramente, de la tercera acepción que proporciona la RAE (“hueco del ara donde se depositan las reliquias y que después se cubre y sella”). El *Oxford Advanced Learner’s Dictionary of Current English* (London, Oxford University Press, 1974) define *shrine*, en su primera acepción, como *tomb or casket containing holy relics; altar or chapel of special associations or hallowed by some memory*. Por tanto, podría haberse traducido también como santuario, capilla o altar.

⁵⁶ Las referencias a los posaderos, en *I, JH, 3 May. Bistritz, 11-12 [60-61]*.

*imperative, and that I must go. She then rose and dried her eyes and taking a crucifix from her neck offered it to me*⁵⁷.

Jonathan Harker no se toma en serio a la anciana, e incluso da la sensación de que debe hacer un esfuerzo de contención para no reírse ante su actitud. Sin embargo, gracias a su carácter cortés, y no sin cierta condescendencia, acaba aceptando la cruz.

Aunque Harker en todo momento es respetuoso con la señora y con las personas con las que se encuentra, sus juicios y observaciones denotan una disposición marcadamente occidentalista, como difícilmente podría ser de otro modo. Calificar de bárbara a toda una región porque sus costumbres o su cultura sean distintas de la propia, no deja de ser una valoración abusiva y poco respetuosa para con el otro. Aunque en la actualidad el diccionario sigue definiendo “barbarie” como “rusticidad” y “falta de cultura”, no existe pueblo sin cultura. Otra cosa es que nos neguemos a reconocer en el otro, en el diferente, a un igual. El concepto de barbarie que posee Harker deriva por tanto de una noción de “civilización” y de “cultura” heredera del pensamiento de la Ilustración⁵⁸. Esto se traduce en que sólo unos pocos pueblos, en función de sus principios y del grado de desarrollo que han alcanzado, pueden calificarse de civilizados: principalmente Inglaterra, Francia y los países del norte de Europa. Aquellos que no comparten esos principios, ese tipo de desarrollo o esas especificidades culturales, son considerados bárbaros y atrasados, inferiores a los occidentales⁵⁹. El atraso y la superstición que observa Harker en los Cárpatos sólo le provoca curiosidad e indiferencia. Al fin y al cabo, él es

⁵⁷ “Estaba tan visiblemente alterada que he intentado consolarla, pero sin resultado. Finalmente, se ha arrodillado delante de mí y me ha implorado que no fuera (...) Ha sido todo muy ridículo, pero me ha producido una sensación de incomodidad (...) Por lo tanto, he intentado levantarla del suelo, y le he dicho, con tanta seriedad como me ha sido posible, que agradecía su preocupación, pero que mi deber era imperioso, y que debía marcharme. Entonces ella se ha levantado y se ha secado los ojos, y tomando un crucifijo que llevaba colgado al cuello me lo ha ofrecido”, en *I, JH, 4 May, 12-13 [62-63]*.

⁵⁸ A este respecto véase, por ejemplo, el ensayo de Raymond WILLIAMS, *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1977, especialmente las pp. 11-20. Hay edición castellana: *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1997, especialmente las pp. 21-31. Ejemplo y crítica de esta noción de “progreso”, de “civilización” y de “cultura” podemos encontrarlo en Stefan ZWEIG, *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*, Barcelona, El Acantilado, 2001, p. 19.

⁵⁹ La palabra “occidentales” también está dotada de una fuerte carga ideológica. Aunque parece englobar a todos los habitantes de la Europa industrializada, en realidad estaría aludiendo a una minoría de ciudadanos cultos de Europa del Norte.

un ciudadano occidental civilizado que contempla la realidad que lo circunda desde un plano superior⁶⁰.

UN PAISAJE SALVAJE Y PRIMITIVO

El tercer gran aspecto que destaca en estas primeras páginas del diario es el paisaje, como no podía ser menos tratándose de un libro de viajes. La primera descripción de las vistas la realiza Harker de camino a Bistritz, en uno de esos trenes que siempre van con retraso:

*All day long we seemed to dawdle through a country which was full of beauty of every kind. Sometimes we saw little towns or castles on the top of steep hills such as we see in old missals; sometimes we ran by rivers and streams which seemed from the wide stony margin on each side of them to be subject to great floods. It takes a lot of water, and running strong, to sweep the outside edge of a river clear*⁶¹.

De esta descripción inicial llama la atención el término que emplea para indicar que el tren “avanza muy lentamente” (“*dawdle*”). Es un buen ejemplo de cómo los rasgos que hasta aquí hemos analizado se entrelazan en el texto. Este verbo tiene dos acepciones principales: “ir despacio” y “perder el tiempo”. Así que, cuando Harker escribe “*dawdle*”, vincula la lenta velocidad del tren (atraso material), con esa desidia hacia el tiempo y los horarios sobre la que ya hemos reflexionado; y todo ello integrado en la descripción de las vistas. Así construye Harker su imagen de Oriente.

Aunque lo que hace, en realidad, es describir cuadros. Nuestro viajero observa y comenta el paisaje como si de un lienzo se tratara:

⁶⁰ Un artículo muy interesante que aporta otra perspectiva y bastantes puntos en común con mi análisis del viaje de Jonathan Harker a Transilvania puede encontrarse aquí: Troy BOONE, “«He is English and Therefore Adventurous»: Politics, Decadence, and *Dracula*”, *Studies in the Novel*, 25 (Spring, 1993), pp. 76-91. Sobre el viaje de Harker a Transilvania y su relación con el Imperio, ver también las interesantes reflexiones de Gregory CASTLE, “Ambivalence and Ascendancy in Bram Stoker's *Dracula*”, en Bram STOKER, *Dracula*, edited by John Paul RIQUELME, Boston, New York, Bedford/St. Marin's, 2002, pp. 518-537 (especialmente las pp. 522-528).

⁶¹ “Durante todo el día hemos ido avanzando muy lentamente a través de una región repleta de todo tipo de bellezas. En ocasiones hemos divisado pequeños pueblos o castillos situados en lo alto de escarpadas colinas, como los que vemos en los antiguos misales; otras veces hemos pasado junto a ríos y torrentes que parecen sufrir enormes crecidas, a juzgar por los anchos márgenes pedregosos que se extienden a ambos lados. Hace falta una gran cantidad de agua y una corriente fuerte para barrer por completo las orillas de un río”, en *I, JH*, 3 May. Bistritz, 11 [59]. El subrayado es mío.

*I shall never forget the last glimpse which I had of the inn-yard and its crowd of picturesque figures, all crossing themselves, as they stood round the wide archway, with its background of rich foliage of oleander and orange trees in green tubs clustered in the center of the yard*⁶²

Resulta fácil imaginar una pintura representando la escena. La mayoría de las descripciones del diario aparecen así encuadradas, y no sólo por efecto de la ventanilla del tren o de la diligencia desde la que lo contempla todo, sino también por esa forma de mirar tan vinculada con el arte pintoresco que se desarrolla a lo largo del siglo XIX. Un modo de captar la realidad consistente en mirar “la naturaleza con ojos de pintor”⁶³. Eso es exactamente lo que hace Harker, comportarse como un fiel seguidor de William Gilpin⁶⁴. Así recomienda el reverendo tratar las figuras que surgen en un paisaje:

*The anatomical study of figures is not attended to: we regard them merely as the ornament of scenes. In the human figure we contemplate neither exactness of form, nor expression, any farther than it is shewn in action: we merely consider general shapes, dresses, groups, and occupations; which we often find casually*⁶⁵.

Así “bosqueja” Harker a los habitantes de Transilvania, intercalándolos como por casualidad entre la descripción del paisaje para otorgar algo de vida -ese toque ornamental-- a la escena:

There were many things new to me: for instance, hay-ricks in the trees, and here and there very beautiful masses of weeping birch, their white stems shining like silver through the delicate green of the leaves. Now and again we passed a leiter-wagon—the ordinary peasant's cart—(...). On this were sure to be seated quite a group of home-coming peasants, the Cszeks with their

⁶² “Nunca olvidaré la última visión que tuve del patio de la posada y su multitud de pintorescos personajes, todos persignándose alrededor del amplio pórtico, sobre un fondo de abundante follaje de adelfas y naranjos en verdes cubas arracimadas en el centro del patio”, en *I, JH, 5 May. The Castle, 14 [64]*.

⁶³ MADERUELO, Javier, “La teoría de lo pintoresco y la obra de William Gilpin”, en William GILPIN, *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, Madrid, Abada, 2004, p. 36.

⁶⁴ “Con estos libros [los de Gilpin] muchos viajeros ingleses aprendieron a descubrir las bellezas que entraña la naturaleza”. Y, en otro lugar: “Con sus libros de viajes contribuyó a provocar un entusiasmo del que los pintores y escritores de la época han dejado numerosos testimonios gráficos y escritos”, en MADERUELO, Javier, “La teoría de lo pintoresco y la obra de William Gilpin”, en William GILPIN, *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca...*, pp. 28 y 40.

⁶⁵ GILPIN, William, *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape; with a Poem On Landscape Painting*, London, printed for T. Cadell and W. Davies, 1808, pp. 44-45. El libro on-line en: <https://archive.org/stream/essaysonpictures00gilp#page/n5/mode/2up>. (Consultado el 23-04-2016). Hay traducción castellana de Maysi Veuthey: “No se pretende el estudio anatómico de las figuras, las miramos únicamente como ornamento de las escenas. En las figuras humanas, no contemplamos tampoco la *exactitud de la forma* ni la *expresión* más allá de lo que se muestra en la *acción*; consideramos solamente las formas generales, los ropajes, las agrupaciones y las ocupaciones. Las encontramos a menudo *casualmente*”, en William GILPIN, *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca...*, p. 87.

*white, and the Slovaks with their coloured, sheepskins, the latter carrying lance-fashion their long staves, with axe at end. As the evening fell it began to get very cold, and the growing twilight seemed to merge into one dark mistiness the gloom of the trees...*⁶⁶.

Hablamos, pues, de una mirada propia del siglo XIX, de una forma de ver influida por la pintura y para la que se necesita una cierta sensibilidad artística⁶⁷; pero también hablamos de una mirada en la que los nativos ocupan una posición marginal y subalterna⁶⁸. De nuevo es su bagaje cultural, sus gustos e inclinaciones los que vuelven a determinar la “realidad” de Transilvania: Harker transmite una imagen fija y estática, que se circunscribe a lo que contempla en su “cuadro”. Su mirada –pero también su forma de pensar-- no va más allá, no se interroga por lo que queda fuera del marco, como tendremos ocasión de comprobar. No le preocupa tanto la reducción de la realidad a una escena, como la búsqueda en ella de unos rasgos característicos que refuercen una idea o impresión⁶⁹.

¿Y cómo se presenta ese paisaje que Harker comenta, ese que vemos a través de sus ojos? Volviendo a la descripción inicial, esa en la que el tren avanza con pereza, encontramos alusiones a la belleza del entorno (“*beauty of every kind*”), con sus rincones apacibles y cierto aire bucólico; pero en la parte final del párrafo se percibe el ímpetu de la naturaleza (“*great floods*”), su enorme fuerza y empuje (“*it takes a lot of water, and running strong, to sweep the outside edge of a river clear*”). Nos encontramos, pues, ante una región hermosa pero turbulenta. Una zona tranquila y apacible que en cualquier momento puede demostrar todo su poder. Veamos la siguiente descripción que realiza del entorno:

⁶⁶ “Había muchas cosas nuevas para mí: por ejemplo, los almiarés en los árboles, o los diseminados bosquecillos de hermosos abedules llorones, con sus blancos troncos brillando como la plata a través del delicado verdor de las hojas. De vez en cuando adelantábamos a algún *leiterwaggon*, el típico carro campesino común (...). Sobre ellos iba siempre sentado un grupo más bien numeroso de campesinos que regresaban a casa, con sus chalecos de lana, blancos los de los checos, de colores los de los eslovacos; estos últimos llevaban además, como si fueran lanzas, sus largos garrotes con un hacha en el extremo. A medida que fue cayendo la tarde empezó a hacer mucho frío y la llegada del ocaso pareció fundir en una oscura neblina la penumbra de los árboles...”, en *I, JH, 5 May. The Castle*, 15 [66-67].

⁶⁷ HUSSEY, Christopher, *Lo pintoresco. Estudios desde un punto de vista*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013 [1927], p. 125.

⁶⁸ PRATT, Mary Louise, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation...*, pp. 50-51 (pp. 107-108 en la versión castellana).

⁶⁹ MADERUELO, Javier, “La teoría de lo pintoresco y la obra de William Gilpin”, en William GILPIN, *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca...*, p. 38.

I soon lost sight and recollection of ghostly fears in the beauty of the scene as we drove along (...). Before us lay a green sloping land full of forests and woods, with here and there steep hills, crowned with clumps of trees or with farmhouses, the blank gable end to the road. There was everywhere a bewildering mass of fruit blossom –apple, plum, pear, cherry; and as we drove by I could see the green grass under the trees spangled with the fallen petals. In and out amongst these green hills of that they call here the «Mittel Land» ran the road, losing itself as it swept round the grassy curve, or was shut out by the straggling ends of pine woods, which here and there ran down the hillside like tongues of flame⁷⁰.

Estamos ante un panorama paradisíaco, con los frutales en flor y la hierba sembrada de pétalos caídos. Sin embargo, la última frase introduce un elemento desconcertante: “*the straggling ends of pine woods, which here and there ran down the hillside like tongues of flame*” (“las dispersas copas de los pinos, que descendían una y otra vez por las laderas de las colinas como lenguas de fuego”). ¿Pinos como lenguas de fuego? Si nos fijamos, las descripciones que hemos visto hasta ahora remiten a tres tonalidades básicas: verde (*hills, green, forest, tree, grass*), marrón (*town, land, wood, farmhouses, road*) y azul (*river, stream, water*). Y, de repente, en referencia a los árboles, aparece una “lengua de fuego”. ¿Por qué ese contraste, esa ruptura? Quizá porque lo que se presenta como apacible y calmado puede ocultar una terrible fuerza, un enorme poder. Bajo la costra de la tierra, bajo la tersura de la piel, la lava bulle.

Tras un breve inciso en el que comenta el mal estado de las carreteras, Harker continúa adentrándose por el desfiladero:

Beyond de green swelling hills of the Mittel Land rose mighty slopes of forest up to the lofty steepes of the Carpathians themselves. Right and left of us they towered, with the afternoon sun falling full upon them and bringing out all the glorious colours of this beautiful range, deep blue and purple in the shadows of the peaks, green and brown where grass and rock mingled, and an endless perspective of jagged rock and pointed crags, till these were themselves lost in the distance, where the snowy peaks rose grandly. Here and there seemed

⁷⁰ “Pronto olvidé mis temores fantasmales ante la belleza del paisaje que nos rodeaba (...). Frente a nosotros se extendía una tierra verde y desigual, llena de bosques y arboledas, sembrada de altas colinas coronadas por grupos de árboles o granjas, con sus blancos hastiales hacia la carretera. Por todas partes había una cantidad desconcertante de frutales en flor: manzanos, ciruelos, perales, cerezos... a medida que pasamos junto a ellos pude ver la verde hierba bajo los árboles, sembrada de pétalos caídos. La carretera discurría entre estas verdes colinas de lo que aquí llaman *Mittel Land*, ora perdiéndose de vista tras una curva recubierta de hierba, ora tapada por las dispersas copas de los pinos, que descendían una y otra vez por las laderas de las colinas como lenguas de fuego”, en *I, JH, 5 May. The Castle, 14 [64-65]*.

*mighty rifts in the mountains, through which, as the sun began to sink, we saw now and again the white gleam of falling water*⁷¹.

Apreciamos de nuevo la ambivalencia entre la calma y la ferocidad, entre sosiego e ímpetu. Frente a la belleza de la naturaleza, el respeto que impone un entorno inhóspito; la majestuosidad y demás juegos de luces y colores convive con lo escarpado, lo dentado, lo profundo e impenetrable. De este modo, lo que en un principio se presenta como pintoresco –ese paisaje tosco, esos aldeanos rudos, esa tierra verde y desigual-- va volviéndose sublime. Para Edmund Burke lo sublime es una sensación vinculada con el miedo y el peligro que también provoca deleite; y lo hace, precisamente, porque ese miedo y ese peligro no nos afectan directamente:

*The passions which belong to self-preservation, turn on pain and danger; they are simply painful when their causes immediately affect us; they are delightful when we have an idea of pain and danger, without being actually in such circumstances. (...) Whatever excites this delight, I call sublime.*⁷²

En Burke lo bello y lo sublime no son sensaciones contrapuestas, pueden darse al unísono, aunque “no todo lo bello es sublime”⁷³. Muchos de los elementos que generan ese sentimiento dan forma al paisaje por el que penetra Jonathan Harker: la inmensidad (“imponentes laderas boscosas”), la altura y la infinitud (“interminable perspectiva de rocas dentadas y peñascos puntiagudos que se perdían en la distancia”), la profundidad (“poderosas hendiduras en las montañas”), la oscuridad (“las sombras de la tarde

⁷¹ “Más allá de las abultadas y verdes colinas de la Mittel Land, se extendían imponentes laderas boscosas que llegaban a alcanzar incluso las elevadas cumbres de los Cárpatos, erguidos bajo el sol de la tarde que caía sobre ellos extrayendo todos los gloriosos colores de esta bella cordillera: azul oscuro y morado a las sombras de los picos; verde y marrón allí donde la hierba se mezcla con las rocas; y una interminable perspectiva de rocas dentadas y peñascos puntiagudos que se perdían en la distancia, allá donde los picos nevados se alzaban imponentes. Intermitentemente se adivinaban poderosas hendiduras en las montañas, a través de las cuales, a medida que el sol se iba ocultando, pudimos ver ocasionalmente el blanco resplandor del agua al precipitarse”, en *I, JH, 5 May. The Castle, 15 [65-66]*.

⁷² BURKE, Edmund, *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful, with an Introductory Discourse Concerning Taste, and Several Other Additions*, London, Thomas M'lean, Haymarket, 1823, p. 65. El libro on-line en: <http://archive.org/details/philosophicalinq00burk>. (Consultado el 23-04-2016). Hay traducción castellana de Menene Gras Balaguer: “Las pasiones que pertenecen a la autoconservación están en conexión con el dolor y el peligro; son dolorosas simplemente cuando sus causas nos afectan inmediatamente; son deliciosas, cuando tenemos una idea de dolor y peligro, sin hallarnos realmente en tales circunstancias (...) Todo lo que excita este deleite, lo llamo sublime”, en Edmund BURKE, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid, Alianza, 2010 [1757], p. 80.

⁷³ GRAS BALAGUER, Menene, “Estudio preliminar”, en Edmund BURKE, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello...*, p. 22; HUSSEY, Christopher, *Lo pintoresco. Estudios desde un punto de vista...*, p. 96.

empezaron a extenderse a nuestro alrededor”)⁷⁴. No hay duda de que nos encontramos ante un paisaje sublime, tan vinculado con la fuerza como con la belleza, tan terrorífico como encantador. Una zona, en cualquier caso, impresionante e inquietante, que poco a poco va volviéndose más amenazadora:

*As the evening fell it began to get very cold, and the growing twilight seemed to merge into one dark mistiness the gloom of the trees, oak, beech, and pine, though in the valleys which ran deep between the spurs of the hills, as we ascended through the Pass, the dark firs stood out here and there against the background of late-lying snow. Sometimes, as the road was cut through the pine woods that seemed in the darkness to be closing down upon us, great masses of greyness, which here and there bestrewed the trees, produced a peculiarly weird and solemn effect, which carried on the thoughts and grim fancies engendered earlier in the evening, when the falling sunset threw into strange relief the ghost-like clouds which amongst the Carpathians seem to wind ceaselessly through the valleys*⁷⁵.

Oscuros nubarrones enturbian y vician el ambiente, anticipo de lo que está por llegar. Pero lo que nos interesa ahora, y por eso nos detendremos aquí, es constatar que el entorno por el que avanza Jonathan Harker es tan salvaje, primitivo y extraño como los habitantes y sus costumbres. Aunque también hermoso, bucólico y encantador. Más allá de lo concreto de cada descripción, lo que destaca del paisaje es esa dualidad, la ambivalencia de sentimientos que provoca.

¿HARKER EL AVENTURERO?

Aunque el diario de Jonathan Harker tiene muchos elementos en común con otros libros de viajes, el lector atento enseguida advierte que este relato no va a ser como los demás. Pronto se aprecia, por ejemplo, que Jonathan Harker

⁷⁴ Sobre las características de lo sublime, Edmund BURKE, *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful...*, p. 73-104. Versión castellana ya citada en las pp. 85-105.

⁷⁵ “A medida que fue cayendo la tarde empezó a hacer mucho frío y la llegada del ocaso pareció fundir en una oscura neblina la penumbra de los árboles –robles, hayas, pinos–, aunque en los valles que corrían profundos entre los espolones de las colinas, a medida que ascendíamos a través del desfiladero, los oscuros abetos se alzaban aquí y allá frente a un fondo de nieve tardía. A veces, dado que la carretera atajaba a través de bosques de pinos que en la oscuridad parecían estar cada vez más cerca de nosotros, grandes masas de gris, que ocasionalmente cubrían los árboles, producían un efecto peculiarmente extraño y solemne, que reavivó las ideas y sombrías figuraciones engendradas durante la tarde, cuando la menguante puesta de sol puso de extraño relieve las fantasmales nubes que, a lo largo y ancho de los Cárpatos, parecían recorrer incesantemente los valles”, en *I, JH, 5 May. The Castle, 15-16 [67]*. El subrayado es mío.

no es un aventurero como Allan Quatermain ni un héroe idealista como su compañero sir Henry Curtis: carece de vocación viajera. Tal como él mismo reconoce en el primer párrafo de su libreta, *"I feared to go very far from the station, as we arrived late and would start as near the correct time as possible"*⁷⁶. Es ésta una actitud sensata para las personas corrientes, pero también es un comportamiento que pone de manifiesto la falta de ese espíritu aventurero que, en cambio, sí caracteriza a los protagonistas de la mayoría de los libros de viajes. Jonathan Harker es un tipo que, aun hallándose en una situación extraña, prefiere no importunar por miedo a ofender al otro: *"We were simply going over and over the same ground again (...) I would have liked to have asked the driver what this all meant, but I really feared to do so"*⁷⁷. Es alguien, en fin, acostumbrado a obedecer, que no parece destacar precisamente por su iniciativa: *"I stood in silence where I was, for I did not know what to do (...) All I could do now was to be patient, and to wait the coming of the morning"*⁷⁸. Hasta en dos ocasiones más, anteriores a su llegada al castillo, no sabe cómo reaccionar ante una situación dada⁷⁹. Su comportamiento es perfectamente comprensible y no trato de censurarlo, sino más bien de constatar que no es el propio de un aventurero prototípico.

Harker no es ningún héroe, tan sólo un joven de clase media que aspira a mantener y, si se tercia, mejorar su posición socioeconómica. Quiere causar buena impresión a su superior: por eso acepta la oportunidad que se le

⁷⁶ "Me dio miedo alejarme demasiado de la estación, ya que, aunque habíamos llegado tarde, volveríamos a partir con la menor demora posible respecto a la hora prevista", en *I, JH, 3 May. Bistritz, 9 [57]*.

⁷⁷ "Estábamos recorriendo una y otra vez el mismo trayecto (...) Me hubiera gustado preguntarle al cochero qué significaba aquello, pero en realidad me daba miedo hacerlo", en *I, JH, 5 May. The Castle, 18 [70]*. Otro ejemplo de esta actitud: *"What could I do but bow acceptance? It was Mr Hawkin's interest, not mine, and I had to think of him, not myself"* ("¿Qué podía hacer sino asentir en muestra de aceptación? Se trataba de los intereses del señor Hawkins, no de los míos, y tenía que pensar en él, no en mí mismo"), en *III, JH, 12 May, 37 [103]*.

⁷⁸ "Permanecí en silencio en el mismo sitio en el que me encontraba, pues no sabía qué hacer (...). Lo único que podía hacer ahora era armarme de paciencia y esperar la llegada del amanecer", en *II, JH, 5 May, 21 [77-78]*.

⁷⁹ La primera, ante la posadera: *"She then rose and dried her eyes, and taking a crucifix from her neck offered it to me. I did not know what to do"* ("Entonces ella se ha levantado y se ha secado los ojos, y tomando un crucifijo que llevaba colgado al cuello me lo ha ofrecido. No he sabido qué hacer"), en *I, JH, 4 May, 13 [63]*; la otra, cuando ya va con el cochero de camino al castillo: *"Suddenly, away on our left, I saw a faint flickering blue flame. The driver saw it at the same moment; he at once checked the horses and, jumping to the ground, disappeared into the darkness. I did not know what to do"* ("De repente, lejos a nuestra izquierda, vi parpadear débilmente una llama azul. El conductor la vio al mismo tiempo; inmediatamente detuvo los caballos y, saltando al suelo, desapareció en la oscuridad. No supe qué hacer"), en *I, JH, 5 May. The Castle, 19 [72]*.

presenta. Si dijéramos que viaja forzado, que no le apetece nada acudir a aquella remota región de Centroeuropa a explicarle a un noble local no se sabe bien qué asuntos, no andaríamos muy desencaminados⁸⁰. Al fin y al cabo, sustituye a su jefe quien, en el último momento, ha sufrido un ataque de gota que le ha impedido realizar el viaje⁸¹. Harker es ambicioso y quiere prosperar, cualidades generalmente apreciadas en el mundo burgués del XIX, pero desde luego se siente mucho más cómodo en una biblioteca que realizando trabajo de campo:

What sort of place had I come to, and among what kind of people? What sort of grim adventure was it on which I had embarked? Was this a customary incident in the life of a solicitor's clerk sent out to explain the purchase of a London estate to a foreigner? (...) I began to rub my eyes and pinch myself to see if I were awake. It all seemed like a horrible nightmare to me, and I expected that I should suddenly awake, and find myself at home, with the dawn struggling in through the windows, as I had now and again felt in the morning after a day of overwork⁸².

Harker no quiere estar allí, en medio de un paraje ignoto para reunirse con una persona a la que no conoce. Mientras el viaje transcurre con normalidad, se interesa por las costumbres del país y sus habitantes, tal y como marcan los cánones de la literatura de viajes, pero cuando el trayecto empieza a volverse peligroso, cuando comienza a adquirir tintes siniestros, lo que le pide el cuerpo es huir: “*I was minded to jump from the calèche and run*” (“Yo estaba dispuesto a saltar de la calesa para echar a correr”)⁸³. El joven pasante es un ciudadano corriente, ordinario, exactamente igual a cualquiera de los lectores de la novela, exactamente igual a cualquiera de nosotros. Se

⁸⁰ Está en las antípodas de Quatermain, sí, pero también muy alejado de E. F. Knight, un abogado y periodista bien real que decide irse a pasar sus vacaciones de verano a Albania, otra región salvaje y desconocida, prácticamente armado con unos rifles y unas cuantas mantas. Ver KNIGHT, E.F., *Albania: A Narrative of Recent Travel...*

⁸¹ MILLER, Elizabeth, “Coffin nails: Smokers and Non-smokers in *Dracula*”, en *Journal of Dracula Studies* [revista electrónica], St. John's, Nfld.: The Chapter, Number 1 [5 p.] (1999), p. 1.

⁸² “¿A qué clase de sitio había llegado, y con qué clase de gente iba a encontrarme? ¿Qué clase de siniestra aventura era aquella en la que me había embarcado? ¿Era éste acaso un incidente habitual en la vida de un pasante enviado para explicarle a un extranjero los detalles de la compra de una propiedad en Londres? (...) Empecé a restregarme los ojos y a pellizcarme para comprobar que estaba despierto. Todo me parecía una horrible pesadilla, y esperaba despertarme de un momento a otro para descubrir que en realidad me encontraba en mi casa, mientras el amanecer se filtraba a través de las ventanas, como ya me había sucedido alguna que otra mañana tras un día de trabajo excesivo”, en *II, JH, 5 May, 21 [78]*. La traducción de la primera oración es de Juan Antonio MOLINA FOIX (Cátedra, 2008 [1993], p. 117). En la edición de Palmer la frase en cuestión ha desaparecido.

⁸³ *I, JH, 5 May. The Castle, 18 [70-71]*.

encuentra fuera de su hábitat natural, cada vez más sólo, en medio de una región desconocida y extraña. Y eso, desde luego, lo trastorna y lo inquieta.

El paisaje, conforme penetra en las montañas más orientales de los Cárpatos, cambia. Los “diseminados bosquecillos de hermosos abedules llorones, con sus blancos troncos brillando como la plata a través del delicado verdor de las hojas”, dejan paso, en el aire, a “la opresiva sensación del trueno”⁸⁴. “*It seemed as though the mountain ranged had separated two atmospheres and that now we had got into the thunderous one*”⁸⁵. Al anochecer, un cochero aguarda a Jonathan en un cruce de caminos para conducirlo directamente al castillo de Drácula. Harker abandona la concurrida diligencia que lo ha conducido hasta allí y, ayudado por el misterioso personaje, sube a la calesa que lo conducirá, solo, hacia su destino.

Es entonces cuando se adentra en las tinieblas. Los aullidos de los lobos comienzan a escucharse cada vez más cerca y las condiciones atmosféricas empeoran:

*Soon we were hemmed in with trees, which in places arched right over the roadway till we passed as through a tunnel; and again great frowning rocks guarded us boldly on either side. Though we were in shelter, we could hear the rising wind, for it moaned and whistled through the rocks, and the branches of the trees crashed together as we swept along. It grew colder and colder still, and fine, powdery snow began to fall, so that soon we and all around us were covered with a white blanket. The keen wind still carried the howling of the dogs, though this grew fainter as we went on our way. The baying of the wolves sounded nearer and nearer, as though they were closing round on us from every side. I grew dreadfully afraid and the horses shared my fear. (...) I could not see anything through the darkness*⁸⁶.

⁸⁴ “Beautiful masses of weeping birch, their white stems shining like silver through the delicate green of the leaves”, en *I, JH, 5 May. The Castle*, 15 [66]; “The heavy, oppressive sense of thunder”, en *I, JH, 5 May. The Castle*, 16 [68].

⁸⁵ “Parecía como si la cadena montañosa hubiera separado dos atmósferas, y ahora hubiésemos llegado a la tormentosa”, en *I, JH, 5 May. The Castle*, 16 [68].

⁸⁶ “Pronto nos vimos completamente rodeados de árboles, que en algunos lugares se arqueaban por encima de la carretera hasta tal extremo que pasábamos por debajo de ellos como por un túnel; y, una vez más, grandes y amenazadores peñascos se alzaban imponentes a cada lado. Aunque estábamos a resguardo, pude oír cómo se iba levantando el viento, pues gemía y ululaba a través de las rocas, y las ramas de los árboles chocaban a nuestro paso. Cada vez hacía más y más frío, y empezó a caer una fina nieve en polvo, de modo que en poco tiempo tanto nosotros como todo lo que nos rodeaba quedó cubierto por una sábana blanca. El viento cortante seguía arrastrando los aullidos de los perros, aunque éstos fueron tornándose más débiles a medida que avanzábamos. El aullido de los lobos, sin embargo, sonaba cada vez más cerca, como si estuvieran aproximándose a nosotros desde todos los costados. Sentí un miedo terrible, y los caballos compartían mi miedo; (...) No podía ver nada a través de la oscuridad”, en *I, JH, 5 May. The Castle*, 19 [71-72].

Da la sensación de que Harker es arrastrado por un torbellino que no puede dominar, ante el cual es incapaz de oponer resistencia. Se trata de una incertidumbre y un descontrol inquietantes, muy inquietantes para los burgueses del XIX, acostumbrados como están a marcar ellos los tiempos, a imponer sobre las regiones que visitan y colonizan sus propios valores y principios. La negrura que lo absorbe parece preternatural y absoluta. Harker avanza sumido en la más completa oscuridad. Es ésta una información que se reitera constantemente: desde el momento en el que aparece el cochero hasta su llegada al castillo, ocho párrafos después, la palabra “oscuridad” -- “*darkness*”--, se repite en siete ocasiones.

Es casi medianoche y Harker está cada vez más intranquilo en la calesa. No es de extrañar. “La noche ha sido durante miles de años un momento especialmente crítico en el devenir cotidiano de los hombres”, pues quedan a merced de “depredadores mucho mejor adaptados que ellos” a las condiciones nocturnas⁸⁷. Como afirma Miguel Requena, la sensación de desprotección que provoca la oscuridad ha generado, desde tiempos prehistóricos, la asociación de nociones como noche, oscuridad, negro, peligro y muerte: “una relación que todavía presenta vestigios en la percepción que de la noche tienen las sociedades modernas”⁸⁸.

El propio Robert Louis Stevenson, viajero impenitente, conoce el desasosiego que genera en el ser humano la negrura de la oscuridad: “*There is nothing more harassing to an easy mind than the necessity of reaching shelter by dusk*”⁸⁹. ¿Hacia dónde va Jonathan Harker y adónde van los lectores con él en una noche tan tenebrosa? Uno y otros conocen lo que es la vida en la gran ciudad, el ruido y la luz que todo lo ilumina. Es imposible no sentirse inquieto ante el destino del joven. Avanza por un mundo agreste y preindustrial situado en las antípodas de lo que él conoce. Alejado de la civilización, marcha al

⁸⁷ REQUENA, Miguel, *Omina mortis. Presagios de muerte. Cuando los dioses abandonan al emperador romano*, Madrid, Abada, 2014, pp. 17-18. Sobre la oscuridad y la noche, sus vinculaciones con la muerte y los sentimientos que genera en el ser humano desde tiempos inmemoriales, ver pp. 15-68.

⁸⁸ REQUENA Miguel, *Omina mortis. Presagios de muerte. Cuando los dioses abandonan al emperador romano...*, p. 18.

⁸⁹ STEVENSON, Robert Louis, *Travels with a Donkey in the Cevennes*, Boston, Roberts Brothers, 1886, p. 13. Versión on line en: <http://archive.org/stream/travelswithadon04stevgoog#page/n20/mode/2up>. (Consultado el 23-04-2016). Hay traducción castellana de Alejandro Pareja: “No hay cosa que más inquiete la tranquilidad del espíritu que la necesidad de encontrar cobijo antes de que caiga la noche”, en Robert Louis STEVENSON, *Viajes con una burra*, Madrid, Maeva, 1999, p. 34.

encuentro de un hombre. Es un ser al que nunca ha visto, del que nada sabe. Bueno, algo sí sabe: que vive en el vértice de esa oscuridad; o mejor, que parece ser el dueño de ella. Y que arde en deseos de comprar una propiedad en Londres.

ESCRITURA Y VERDAD

Los retrasos de trenes y diligencias; el mal estado de las carreteras; la barbarie, la superstición y la supuesta inferioridad mental de sus habitantes; el pintoresco, bello y sublime paisaje que le rodea; he aquí indicaciones más que suficientes para inferir que Harker se adentra en una región atrasada cultural, moral y materialmente, que penetra en una zona salvaje, apartada de su idea de la civilización y del progreso. Transilvania parece varada en tiempos remotos e inmemoriales.

Analizando algunos matices de su escritura y las descripciones que efectúa del entorno y los nativos, hemos llegado a algunas conclusiones sobre su forma de pensar y entender el mundo. Aunque se muestra interesado y educado, en el fondo poco le importan los problemas y pareceres de los oriundos del lugar; como tampoco le preocupa mucho el interés de Drácula por Inglaterra. Lo que quiere es hacer su trabajo y volverse a casa. Prueba de esa indiferencia descansa en el tratamiento que el joven pasante utiliza con su anfitrión. Cuando Harker escribe sobre él, siempre le otorga el título de Conde. Emplea ese apelativo para referirse a Drácula en noventa y una ocasiones. Drácula, en cambio, no utiliza esa expresión ni una sola vez⁹⁰. He aquí lo que Harker anota sobre su primer encuentro con el noble transilvano: "*I said interrogatively:-- 'Count Dracula?' He bowed in a courtly way as he replied: -- 'I am Dracula'*"⁹¹. Drácula no se llama a sí mismo Conde, sino que se considera un boyardo, título nobiliario propio del ámbito eslavo. Así lo manifiesta en varios

⁹⁰ Tan sólo el cochero que conduce a Harker hasta el castillo rompe la regla: "*My master the Count bade me take all care of you*" ("Mi amo, el Conde, me ha encargado que cuide de usted"), en *I, JH, 5 May. The Castle, 18 [70]*. ¿Puede ser un error de Jonathan Harker en la transcripción?

⁹¹ "Saludé interrogativamente: --¿Conde Drácula? Él me dedicó una cortés reverencia y respondió: --Yo soy Drácula", en *II, JH, 5 May, 22 [79]*.

momentos: “*Here I am noble; I am boyar*”⁹². Pese a esa evidente discrepancia en cuanto al título, Harker continúa llamando una y otra vez “conde” al “boyardo”. En ningún momento se plantea, ni le plantea a Drácula, la cuestión de su tratamiento. Aunque pueda parecer un matiz sin importancia, esta actitud revela, una vez más, la forma de pensar del joven abogado, su actitud para con el otro. “Boyardo” y “conde” no son títulos equivalentes. De hecho, el primero se sitúa sólo un escalafón más bajo que el de príncipe, mientras que el segundo vendría a ser un título intermedio, común en multitud de regiones de Europa⁹³.

Ya hemos visto cómo los prejuicios de Jonathan Harker influyen en sus apreciaciones. Si las ropas de la posadera pueden parecerle indecorosas, si el retraso de los trenes puede resultarle molesto e irritante, dirigirse a una persona con un calificativo que no le corresponde (por ejemplo, llamar repetidamente comandante a un general), también podría considerarse un signo de mala educación, de desconsideración. Si respetas realmente al otro, si lo consideras un igual, te esfuerzas por dirigirte a él correctamente, por no importunarle con comentarios o expresiones que puedan ofenderle. Parece, pues, que a Harker le importa poco el título nobiliario que realmente posee Drácula. Para él es un Conde. Y punto. Como dice Ali Behdad:

*The relationship between the observer (traveller) and the observed (‘Oriental’) is always one-way; he questions the other, yet is not interested in answering; he listens to the other, but does not offer his own tale*⁹⁴.

Harker sale de Inglaterra con la idea de que Drácula es Conde, y nada de lo que vea o escuche podrá hacerle cambiar de parecer.

Por otro lado, resulta evidente que a Harker le gusta leer y escribir, que es un hombre de letras, perteneciente a esas clases medias en ascenso que

⁹² “Aquí soy noble; un *boyardo*”, en II, JH, 7 May, 26 [85]. En otras dos ocasiones Drácula emplea la palabra *boyardo* para calificarse a sí mismo. La primera: “*This he afterwards explained by saying that to a boyar...*” (“Después explicó su entusiasmo afirmando que, para un *boyardo*...”), en III, JH, *Midnight*, 33 [96-97]. La segunda: “*You English have a saying which is close to my heart, for its spirit is that which rules our boyards...*” (“Ustedes los ingleses tienen un dicho que resulta cercano a mi corazón, pues su espíritu es el mismo que guía a nuestros *boyardos*...”), en IV, JH, 29 June, 51 [126].

⁹³ VALDEÓN BARUQUE, Julio, “Europa oriental y nórdica”, en José Ángel GARCÍA DE CORTÁZAR y Julio VALDEÓN, *Gran historia universal. Vol. V Principios de la Edad Media...*, p. 411.

⁹⁴ BEHDAD, Ali, “The Politics of Adventure. Theories of Travel, Discourses of Power”, en Julia KUEHN and Paul SMETHURST, *Travel Writing, Form, and Empire. The Poetics and Politics of Mobility*, New York, London, Routledge, 2009, p. 88: “La relación entre el observador (viajero) y el observado (Oriental), siempre es unidireccional; el uno pregunta al otro, aunque no está interesado en oír sus respuestas; el uno escucha al otro, aunque no le da la posibilidad de relatar su propia historia”. La traducción es mía.

tanto protagonismo adquirieron durante los primeros estadios de la modernidad⁹⁵. Poco proclive a las supersticiones y similares manifestaciones de fervor religioso, se presenta como un amante del conocimiento y la verdad.

Es razonable, trabajador y aplicado. Así lo describe su jefe, Peter Hawkins, en una misiva que el propio Harker entrega a Drácula: "*He is a young man, full of energy and talent in his own way, and of a very faithful disposition. He is discreet and silent, and has grown into manhood in my service*"⁹⁶. Su carácter fiel y predispuesto también se aprecia en su conversación con la posadera de Bistrita: ella, sin conocerle, le suplica que no vaya al castillo de Drácula hasta pasados unos días. Harker rechaza esa posibilidad hasta en tres ocasiones, demostrando así compromiso, profesionalidad y un elevado sentido del deber⁹⁷.

Su herencia cultural proviene de la Ilustración, pasada por el tamiz del Imperio, con una noción muy clara y positiva de la civilización y la cultura

⁹⁵ En este aspecto tenemos que ser muy precavidos. Hay que tener en cuenta que Harker no representa a esas clases medias en ascenso, tan sólo a sí mismo. Parafraseando a Mijaíl Bajtín, el joven pasante de abogado no encarna "un tipo social en el sentido estricto de la palabra; más bien representa una refracción ideológica de un tipo social dado". A eso lo llama Bajtín ideologema. Harker "representa una refracción ideológica" de la clase media acomodada y en ascenso "en la conciencia social de un grupo social determinado", en este caso, el vinculado con cierto tipo de profesiones liberales a las que pertenece Bram Stoker. Es importante tener en cuenta que ese ideologema de las clases medias que es Jonathan Harker, resulta inservible "como material para un estudio real" de las clases medias históricamente existentes. En la novela su ideologema desempeña "una determinada función artística: ante todo, en el argumento", pero también "en la estructura de la obra en su totalidad". Es decir, que no se le puede tratar de manera aislada, separado de la estructura de la novela, pues el personaje está imbricado en ella. Este ideologema de las clases medias, "al formar parte de la novela (...) transfiere hacia la estructura de la novela toda su significación ideológica extra-artística (...). No obstante, un ideologema que forma parte de una obra artística, sin perder nada de su significación directa, pasa a formar parte de una nueva combinación química, y no mecánica, junto con las peculiaridades de la ideología artística". Este argumento está tomado de Mijaíl BAJTÍN (Pavel Nikolaievich Medvedev), *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*, Madrid, Alianza, 1994 [1928], pp. 65-67. Bajtín lo emplea allí en referencia a Bazarov, protagonista de *Padres e hijos*, la novela de Turgueniev.

⁹⁶ "Es un hombre joven, rebosante de energía y talento, y de muy fiel disposición. Es discreto y callado, y ha alcanzado la hombría a mi servicio", en *II, JH, 5 May, 23 [81]*.

⁹⁷ La primera: "*I told her that I must go at once, and that I was engaged on important business*" ("Le he dicho que tenía que partir de inmediato, pues me esperaba un negocio importante"); la segunda: "*Finally she went down on her knees and implored me not to go (...) However, there was business to be done, and I could allow nothing to interfere with it*" ("Finalmente, se ha arrodillado delante de mí y me ha implorado que no fuera (...) En cualquier caso, tenía negocios que atender, y no podía permitir que nada interfiriera en ellos); la tercera: "*I therefore tried to raise her up, and said, as gravely as I could, that I thanked her, but my duty was imperative, and that I must go*" ("Por lo tanto, he intentado levantarla del suelo, y le he dicho, con toda la seriedad como me ha sido posible, que agradecía su preocupación, pero que mi deber era imperioso, y que debía marcharme"). Las citas en *I, JH, 4 May, 12-13 [62]*.

occidentales, especialmente la británica⁹⁸. Hemos visto cómo sus prejuicios influyen en su descripción de la realidad, en su imagen de Transilvania: su mundo es binario, con una delimitación clara entre Occidente y Oriente, entre lo civilizado y lo salvaje, entre ciencia y superstición, entre culturas superiores y culturas inferiores. Su contacto con los aldeanos, e incluso con Drácula, parte de una percepción asimétrica en el que el Otro no tiene voz y al que se le trata con condescendencia y tácita superioridad. Inglaterra es la luz del progreso y la movilidad, del avance social y tecnológico, mientras que los Cárpatos se presentan como unas tierras estancadas, atrasadas, inmóviles y oscuras. El texto de Harker desvela, pues, una forma de pensar más bien compacta y rígida, sin espacios para los matices, la ambigüedad o las zonas de sombra⁹⁹. Para él la verdad es clara, incuestionable y se encuentra del lado de Inglaterra: de sus principios y de sus valores, de sus comportamientos y convicciones. Esa forma de pensar, de percibir e interpretar el mundo, está presente de modo sutil pero constante en gran parte de su escrito. Sin embargo, la dimensión exacta de esa interiorización puede descubrirse, una vez más, a través de su lenguaje.

Cuando Jonathan Harker toma nota sobre lo que encuentra o ve en Transilvania, dominan las impresiones, los titubeos y las vaguedades: desde su salida de Múnich hasta su llegada al castillo, por ejemplo, describe multitud de cosas, pero todas ellas tienen ese elemento en común. Poco importa que hable de la geografía, de la comida, de las personas con las que se encuentra, de los animales, del sueño o de sus pareceres personales: todo es vaporoso, impreciso e indeterminado.

El paisaje no “es”, sólo “parece”: “*we ran by rivers and streams which seemed (...) to be subject to great floods*”; “*the distant horizon, which seems jagged, whether with trees or hills I know not””; “*the growing twilight seemed to merge into one dark mistiness*”¹⁰⁰.*

⁹⁸ Sobre la multitud de libros de viajes escritos entre 1880 y 1940 que reproducen las ideas imperiales, véase Helen CARR, “Modernism and travel (1880-1940)”, en Peter HULME y Tim YOUNGS [eds.], *The Cambridge Companion to Travel Writing...*, p. 71.

⁹⁹ Véase Paul SMETHURST, “Introduction”, en Julia KUEHN and Paul SMETHURST, *Travel Writing, Form, and Empire. The Poetics and Politics of Mobility...*, p. 1.

¹⁰⁰ “Hemos pasado junto a ríos y torrentes que parecen sufrir enormes crecidas”; “el lejano horizonte, que parece dentado, no sé si con árboles o colinas”; “la llegada del ocaso pareció fundir en una oscura

Con las personas sucede lo mismo: no “son”, más bien “parecen”. Sus comentarios están llenos, además, de indeterminaciones: “*they had all full white sleeves of some kind or other*”; “*she seemed to have lost her grip of what German she knew, and mixed it all up with some other language which I did not know at all*”; “*whether it is the old lady’s fear, or the many ghostly traditions of this place, or the crucifix itself, I do not know*”; “*a great black hat, which seemed to hide his face from us*”¹⁰¹.

Otro tanto podemos decir de sus anotaciones sobre la comida o sobre los sonidos que escucha: “*I had for dinner, or rather supper*”; “*there was a dog howling all night under my window, which may have had something to do with it; or it may have been the páprika*”; “*then a dog began to howl somewhere*”¹⁰².

Incluso sus propias percepciones aparecen cuestionadas, como si no estuviera muy convencido de ellas: “*It did not seem to illumine the place around it at all*”; “*I took that my eyes deceived me*”; “*I think I must have fallen asleep and kept dreaming of the incident, for it seemed to be repeated endlessly*”¹⁰³.

Aunque algunos autores argumentan que la racionalidad de Jonathan Harker es puesta a prueba a lo largo de su viaje¹⁰⁴, todas estas frases las escribe antes de su llegada al castillo, por lo que aún no ha presenciado sucesos que pondrán a prueba su cordura y su capacidad de juicio. Hablamos de, al menos, cuarenta y seis referencias vinculadas con la vaguedad y con las apariencias en un texto que ocupa doce páginas¹⁰⁵. Es decir, casi cuatro referencias por página. El primer capítulo de su diario está repleto de

neblina la penumbra de los árboles”. Las referencias están tomadas del capítulo I de la novela. El subrayado es mío.

¹⁰¹ “Todas tenían mangas blancas largas de un estilo u otro”; “parecía haber perdido el dominio de su escaso alemán, y lo mezclaba todo con algún otro idioma que yo ignoraba por completo”; “no sé si será debido al temor de la anciana, o a las muchas tradiciones espectrales de este lugar, o al crucifijo en sí”; “un enorme sombrero negro que parecía esconder su rostro”. Todas las referencias están tomadas del capítulo I de la novela. El subrayado es mío.

¹⁰² “Almorcé, o más bien cené”; “un perro se pasó toda la noche aullando bajo mi ventana, lo que quizá tuviera algo que ver; o también pudo ser culpa de la paprika”; “en ese momento un perro comenzó a aullar desde una granja situada más adelante, en algún lugar del camino”. Las referencias pueden encontrarse a lo largo del capítulo I de la novela. El subrayado es mío.

¹⁰³ “No parecía iluminar apenas lo que la rodeaba”; “supuse que mis ojos me habían engañado”; “imagino que debí de quedarme dormido y continué soñando con el incidente, pues pareció repetirse eternamente”. Todas estas referencias, en el capítulo I de la novela. El subrayado es mío.

¹⁰⁴ Ver David SEED, “The Narrative Method of *Dracula*”, en *Nineteenth-Century Fiction*, Berkeley, University of California Press, Vol. 40, No. 1 (Jun., 1985), p. 64.

¹⁰⁵ En la versión de Auerbach y Skal con la que estoy trabajando.

comentarios de ese estilo. Es como si no confiara en sus percepciones, en lo que ven sus ojos, como si las cosas allí no fueran lo que parecen.

Ante estos datos podría argumentarse que es normal, que todo cuanto puede transmitir Jonathan Harker de su viaje son impresiones y vaguedades. Al fin y al cabo está haciendo un recorrido relámpago y no tiene tiempo más que para captar esa realidad de manera rápida e imperfecta. Aunque habría quien, incluso en pleno siglo XIX, no estaría de acuerdo con esa argumentación. En cualquier caso, lo que parece claro es que el viajero, todo viajero, se debate entre el conocimiento amplio y superficial del lugar que visita, o su conocimiento profundo pero reducido. Viajar, al fin y al cabo, es moverse, y toda impresión en movimiento corre el riesgo de volverse superficial, aunque a cambio uno pueda formarse una impresión de conjunto¹⁰⁶.

Pero el que esto sea efectivamente así no nos incapacita para sacar nuevas conclusiones sobre la forma que tiene Harker de entender el mundo. Sobre todo si consideramos un notable contraste en su discurso: cuando lo que escribe tiene algún tipo de vinculación con Inglaterra, el campo semántico que se impone no es el de la duda y la vaguedad como sucede con Transilvania, sino el de la seguridad y la certeza. Antes de salir de Londres, acude al Museo Británico donde consulta “los libros y mapas relacionados con Transilvania” (“*the books and maps in the library regarding Transylvania*”). Como piensa que la información allí guardada puede resultarle útil, decide trasladar a su diario algunas de sus notas (“*I shall enter here some of my notes*”¹⁰⁷).

¿Qué es lo que contienen esos apuntes que aparecen con cuentagotas a lo largo del diario? En la primera de dichas transcripciones dice lo siguiente:

I find that the district he named is in the extreme east of the country, just on the borders of three states, Transylvania, Moldavia, and Bukovina, in the midst of the Carpathian mountains; one of the wildest and least known portions of Europe. (...) I found that Bistritz, the post town named by Count Dracula, is a fairly well-known place. (...) In the population of Transylvania there are four distinct nationalities: Saxons in the south, and mixed with them the Wallachs, who are the descendants of the Dacians; Magyars in the west, and Szekelys in the east and north. I am going among the latter, who claim to be descended from Attila and the Huns. This may be so, for when the Magyars conquered

¹⁰⁶ Sobre la visión panorámica en movimiento y los beneficios que para algunos viajeros del XIX representaba, véase Wolfgang SCHIVELBUSCH, *The Railway Journey. The Industrialization of Time and Space in the 19th Century...*, pp. 60-63. Sobre la tensión entre movimiento y lugar, véase Peter HULME, “Deep Maps. Travelling on the Spot”, en Julia KUEHN and Paul SMETHURST, *Travel Writing, Form, and Empire. The Poetics and Politics of Mobility...*, pp. 132-134.

¹⁰⁷ *I, JH, 3 May. Bistritz, 9-10 [58].*

*the country in the eleventh century they found the Huns settled in it. I read that every known superstition in the world is gathered into the horseshoe of the Carpathians, as if it were the centre of some sort of imaginative whirlpool*¹⁰⁸.

Los datos que proporciona de la región hacia la que se encamina son exactos; no hay en ellos espacio para la imprecisión o la duda. Si comparamos otro uso que hace de la información obtenida de Inglaterra con una de las descripciones que efectúa del castillo, quizá las diferencias en el discurso queden definitivamente claras.

Aquí, la información que tiene de Bistrita, tomada de la Biblioteca del Museo Británico:

*Being practically on the frontier –for the Borgo Pass leads from it into Bukovina—it has had a very stormy existence, and it certainly shows marks of it. Fifty years ago a series of great fires took place, which made terrible havoc on five separate occasions. At the very beginning of the seventeenth century it underwent a siege of three weeks and lost 13,000 people, the casualties of war proper being assisted by famine and disease*¹⁰⁹.

Aquí, la descripción de su entrada al castillo, basada en sus propias impresiones:

*5 May.—I must have been asleep, for certainly if I had been fully awake I must have noticed the approach of such a remarkable place. In the gloom the courtyard looked of considerable size, and as several dark ways led from it under great round arches it perhaps seemed bigger than it really is. I have not yet been able to see it by daylight*¹¹⁰.

¹⁰⁸ “Descubrí que la región por él mencionada se encuentra en el extremo más oriental del país, justo entre la frontera entre tres estados: Transilvania, Moldavia y Bucovina, en pleno corazón de los montes Cárpatos; una de las regiones más agrestes y menos conocidas de Europa. (...) Descubrí que Bistritz, la ciudad con posta mencionada por el Conde Drácula, es un lugar bastante conocido. (...) La población de Transilvania está compuesta por cuatro nacionalidades distintas: al sur, los sajones y, mezclados con ellos, los valacos, que son descendientes de los dacios; al oeste, los magiares; y al este y al norte, los szeklers. Yo me dirijo al encuentro de estos últimos, que afirman descender de Atila y los hunos. Y bien podría ser cierto, pues cuando los magiares conquistaron el país en el siglo XI encontraron a los hunos ya instalados en él. He leído que todas las supersticiones conocidas del mundo se dan cita en la herradura de los Cárpatos, como si ésta fuera el centro de una especie de remolino de la imaginación”, en *I, JH, 3 May. Bistritz, 10 [58-59]*. El subrayado es mío.

¹⁰⁹ “Al estar situada prácticamente en la frontera (ya que el desfiladero de Borgo conduce hasta Bucovina) ha padecido una existencia muy tumultuosa, y ciertamente quedan huellas evidentes de ello. Hace cincuenta años, una serie de grandes incendios provocó un caos terrible en cinco ocasiones distintas. A principios del siglo XVII sufrió un asedio de tres semanas en el que perdieron la vida trece mil personas, víctimas de la guerra, el hambre y las enfermedades”, en *I, JH, 3 May. Bistritz, 11 [60]*. El subrayado es mío.

¹¹⁰ “5 de mayo. —Supongo que debí de quedarme dormido, pues, de haber estado completamente despierto, seguramente me habría llamado la atención la llegada a un lugar tan extraordinario. En la negrura, el patio parecía tener un tamaño considerable y, como varios pasajes oscuros surgían de él a través de grandes arcos redondos, quizá parecía más grande de lo que realmente es. Todavía no he podido verlo a la luz del día”, en *II, JH, 5 May, 20-21 [77]*. El subrayado es mío.

Como puede observarse, la distancia entre ambos registros es considerable. Las suposiciones y demás vaguedades de Transilvania contrastan con las notas de Inglaterra, donde las aseveraciones son tajantes, sin fisuras. Las referencias a la historia de Bistrita son exactas, sin la más mínima sombra de indecisión: hace cincuenta años, incendios en cinco ocasiones distintas, un asedio de tres semanas, y trece mil, exactamente trece mil muertos¹¹¹. En cambio, su llegada a la fortaleza está envuelta en una nebulosa de incertidumbre, de duda, de confusión y desconcierto.

Más allá, por tanto, de que sus percepciones desde el tren o desde la calesa sean efectivamente circunstanciales, esta diferencia en los discursos nos proporciona una información muy valiosa sobre Jonathan Harker, sobre su forma de ver y ordenar la realidad circundante. Al menos hasta su contacto con Drácula. Pone de manifiesto la preponderancia de lo escrito sobre lo observado, la supremacía de la tradición frente a lo que ven sus ojos. Jonathan Harker ha leído, y lo que ha leído es cierto, mientras que no puede fiarse de lo que percibe:

*Let me begin with facts –bare, meagre facts, verified by books and figures, and of which there can be no doubt. I must not confuse them with experiences which will have to rest on my own observation or my memory of them*¹¹².

Los hechos se verifican con libros y con cifras, “de los que no puede haber duda alguna”. No como sucede con sus propias observaciones, que quedan ubicadas en la misma categoría probatoria que los recuerdos. Para él la verdad está en los libros, no tanto en lo que percibe. Los textos que Jonathan Harker copia, aquellos que no se equivocan, que afirman con rotundidad, provienen de la Biblioteca del Museo Británico. Allí se almacenan los conocimientos de la nación más próspera y avanzada del mundo. Entre las paredes de ese edificio, que condensa el saber de toda una civilización, su voluntad de poder, control y dominio, está la verdad, una verdad milenaria que no se pone en duda, que no se somete a crítica. Volvemos a encontrarnos con

¹¹¹ Hay un tercer uso de esta información tomada en Inglaterra, una en la que Harker habla de los gitanos. El nivel de certeza y seguridad es el mismo que en las ocasiones anteriores: “*They are fearless and without religion, save superstition, and they talk their own varieties of the Romany tongue*” (“No le tienen miedo a nada y su única religión es la superstición; sólo hablan sus propias variantes de la lengua romaní”) (IV, JH, 28 May, 45 [116-117]).

¹¹² “Permítaseme empezar con hechos... hechos escuetos y sin adornar, verificados por libros y cifras, de los que no puede haber duda alguna. No debo confundirlos con experiencias basadas en mis propias observaciones ni con mis recuerdos”, en III, JH, 12 May, 35-36 [100-101].

una forma de pensar rígida e inamovible, sin cuestionamientos ni fisuras, en la que no cabe la discusión ni la duda.

En una de sus conversaciones, Harker lee a Drácula las notas que tomó en Inglaterra sobre la nueva propiedad del boyardo. Cuando habla de la etimología del lugar, Harker dice: "*The estate is called Carfax, no doubt a corruption of the old Quatre Face, as the house is four-sided, agreeing with the cardinal points of the compass*"¹¹³. En esta cita podemos observar, de manera palpable, la relación entre escritura, Inglaterra y verdad. Harker no tiene ninguna duda de que Carfax hace referencia a *Quatre Face*, cuando la realidad es que la palabra "carfax" alude al punto en el que se cruzan cuatro caminos¹¹⁴. Aunque equivocado, Harker está convencido de lo que afirma a pies juntillas. No sospecha de la falsedad o equivocación de sus conocimientos, de lo que ha escuchado o leído en Inglaterra. Drácula, por su parte, guarda un silencio significativo.

En Inglaterra está la verdad, pero también la seguridad, pues no otra cosa produce la certeza inmutable, el dogmatismo. Harker emplea la palabra "home" en repetidas ocasiones para referirse indistintamente a su casa ("*I expected that I should suddenly awake, and find myself at home*"¹¹⁵) y a su país ("*Some of them were just like the peasants at home*")¹¹⁶. En inglés la palabra "home" tiene una profunda carga afectiva que inevitablemente se pierde con la traducción. "Home" es algo más que una casa ("house"), pues alude al "hogar", a ese sitio familiar y acogedor en el que nos sentimos a salvo, tranquilos, seguros. Ese sitio, para Jonathan, es Inglaterra.

El mundo de donde proviene el joven pasante de abogado es próspero y tranquilo, un país rutinario en el que parece no haber espacio para el conflicto. Los trenes siempre llegan a su hora, todo está ordenado y permanece estable.

¹¹³ "La propiedad se llama Carfax, sin duda una corrupción del antiguo *Quatre Face*, ya que la casa tiene cuatro fachadas, de acuerdo con los cuatro puntos cardinales de la brújula", en *II, JH, 7 May, 28 [89]*. El subrayado es mío.

¹¹⁴ Son muchas las ediciones críticas que resaltan esta equivocación de Harker. Véase, por ejemplo, la edición de Nina AUERBACH y David J. SKAL (New York, London, Norton, 1997, p. 28 [en nota]); la de Eleanor BOURG NICHOLSON (San Francisco, Ignatius Press, 2012, p. 45 [en nota]); la de Juan Antonio MOLINA FOIX (Madrid, Cátedra, 2008 [1993], p. 128 [en nota]), la de Óscar PALMER YÁÑEZ (Madrid, Valdemar, 2010 [2005], p. 89 [también en nota] y la de Leslie S. KLINGER (Madrid, Akal, 2012 [2008]), p. 58 [nota 56].

¹¹⁵ "Esperaba despertarme de un momento a otro para descubrir que en realidad me encontraba en mi casa", en *II, JH, 5 May. Continued, 21[78]*.

¹¹⁶ "Algunos de ellos eran idénticos a nuestros campesinos", en *I, JH, 3 May. Bistritz, 11 [59]*.

Cada individuo ocupa su puesto y desempeña las funciones que le corresponden. Inglaterra es una región civilizada donde impera la verdad. Es el lugar de la seguridad y la certeza. Los Cárpatos y cuanto hay allí no es sólo atraso y superstición, como en un principio parecía; es incertidumbre, ambigüedad y duda, como ahora mismo vamos a demostrar.

VII

EN EL CASTILLO DE DRÁCULA, O LO QUE JONATHAN NO VE

UN INMENSO CASTILLO EN RUINAS

Advertidos sobre la extraordinaria significación de las palabras, no podemos pasar por alto la primera descripción que Jonathan Harker efectúa del castillo. Ya contiene los elementos fundamentales que lo van a caracterizar:

The driver was in the act of pulling up the horses in the courtyard of a vast ruined castle, from whose tall black windows came no ray of light, and whose broken battlements showed a jagged line against the moonlit sky¹.

El castillo de Drácula es grande, imponente y amenazador, tanto como el paisaje en el que está enclavado. Su enormidad se aprecia, por ejemplo, en las ventanas (“*tall black windows*”), en la puerta de entrada (“*great door*”) y en los cerrojos (“*massive bolts*”), todos ellos de considerables dimensiones:

Then there was the sound of rattling chains and the clanking of massive bolts drawn back. A key was turned with the loud grating noise of long disuse, and the great door swung back².

Así son la mayoría de las estancias descritas en el diario. Recibido por Drácula y de camino a sus aposentos, prácticamente todo lo que se menciona es enorme: “*great round arches*” (“grandes arcos redondos”), “*a great door*” (“una gran puerta”), “*a great winding stair*” (“una enorme escalera de caracol”), “*another great passage, on whose stone floor our steps rang heavily*” (“otro interminable pasillo, sobre cuyo suelo de piedra resonaron pesadamente

¹ “El cochero estaba dirigiendo las caballos hacia el patio de un inmenso castillo en ruinas, de cuyas altas ventanas negras no surgía un solo rayo de luz, y cuyas derruidas almenas mostraban una línea dentada contra el cielo iluminado por la luna”, en *I, JH, 5 May. The Castle, 20 [74]*. Traducción de Óscar Palmer ligeramente modificada. El subrayado es mío.

² “A continuación, llegó un ruido de cadenas y el estruendo metálico de enormes cerrojos al ser descorridos. Una llave giró en la cerradura con el agudo chirrido de un largo desuso, y la gran puerta se abrió”, en *II, JH, 5 May, 21 [78]*.

nuestros pasos”), “*a heavy door*” (“una pesada puerta”), a “*mighty hearth*” (un “enorme hogar”) “*a great bedroom*” (“un gran dormitorio”) y “*a great fireplace*” (“una gran chimenea”³).

No cabe duda: Jonathan Harker se encuentra en un lugar extraordinario, que impresiona por sus dimensiones. Sin embargo, se trata de una grandiosidad más bien difusa, que no acaba de captarse en su totalidad. En ningún momento se nos proporciona una descripción general de la fortaleza. De hecho, durante la mayor parte de su estancia en la mansión de Drácula, sus movimientos se circunscriben a unas pocas habitaciones: el dormitorio, una sala que cumple las funciones de comedor y una especie de biblioteca. En realidad, la mayor parte del castillo permanece oculta en la oscuridad: “*the horses started forward, and trap and all disappeared down one of the dark openings*”⁴. Recuperando de nuevo a Edmund Burke:

*To make anything very terrible, obscurity seems in general to be necessary. When we know the full extent of any danger (...) a great deal of the apprehension vanishes*⁵.

El castillo, como puede apreciarse, reúne muchas de las características propias de lo sublime. Así lo constata Burke: “*To the sublime in building, greatness of dimension seems requisite*”; y poco después añade: “*All edifices calculated to produce an idea of the sublime ought rather to be dark and gloomy*”⁶.

También parece estar perfectamente integrado en el paisaje. Su grandiosidad se corresponde con las elevadas cumbres de los Cárpatos, y su carácter amenazador se advierte desde el principio debido a esas almenas

³ Las referencias pueden encontrarse en: *II, JH, 5 May, 22-23 [79-80]*.

⁴ “Los caballos avanzaron y desaparecieron con el coche a través de una de las oscuras aberturas”, en *II, JH, 5 May, 21 [77]*.

⁵ BURKE, Edmund, *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful, with an Introductory Discourse Concerning Taste, and Several Other Additions*, London, Thomas M'lean, Haymarket, 1823, p. 76. Traducción castellana de Menene Gras Balaguer: “Para que una cosa sea muy terrible, en general parece que sea necesaria la oscuridad. Cuando conocemos todo el alcance de cualquier peligro, (...) gran parte de nuestra aprensión se desvanece”, en Edmund BURKE, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid, Alianza, 2010, p. 87.

⁶ BURKE, Edmund, *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful, with an Introductory Discourse Concerning Taste, and Several Other Additions...*, pp. 104 y 113. Traducción castellana de Menene Gras Balaguer: “Un requisito de lo sublime en la construcción parece ser la grandeza de dimensiones”; “Creo que todos los edificios calculados para producir una idea de lo sublime, deberían ser más bien oscuros y lóbregos”, en Edmund BURKE, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello...*, pp. 107 y 113.

derruidas que muestran “una línea dentada contra el cielo iluminado por la luna” (“*a jagged line against the moonlit sky*”)⁷. Se trata de una descripción que recuerda a la del propio entorno en el que está situada la fortaleza. Hasta en cuatro ocasiones Jonathan Harker emplea la palabra “*jagged*” para describir el paisaje⁸. Físicamente, pues, el castillo y el paisaje tienen similitudes. Podríamos decir que existe una continuidad emocional entre uno y otro. Ambos son sublimes: impresionan e inquietan a partes iguales.

Junto a su tamaño, un aspecto de la fortaleza que también llama la atención es su deteriorado estado. Si las dimensiones del recinto provocan una mezcla de intranquilidad y respeto, ese enorme castillo en ruinas, con sus “derruidas almenas”, también juega con dos impresiones: en primer lugar, su triste suerte evoca el campo semántico de la decadencia, del abandono; en segundo, alude al paso del tiempo, a la vejez del sitio, a su antigüedad. Ambas percepciones están interrelacionadas, por lo que todas las referencias comparten esa doble significación. El edificio, además, posee una impronta innegablemente gótica, recuperando muchos de los motivos que tanto proliferaron a finales del siglo XVIII y principios del XIX: las sombras, que “marcan los límites del mundo ilustrado y subrayan las limitaciones de la percepción neoclásica”; la oscuridad, que “amenaza la luz de la razón con lo que ella misma ignora”; la noche, que deja vía libre a lo más perverso de la imaginación y a sus más extraordinarias criaturas; las ruinas, que testimonian una existencia que supera cualquier intento de comprensión humana⁹. Todos estos elementos, característicos de la literatura gótica, reaparecen con fuerza en el diario de Jonathan Harker.

⁷ I, JH, 5 May. *The Castle*, 20 [74].

⁸ La primera: “*The sun is high over the distant horizon, which seems jagged*” (“El sol brilla alto sobre el lejano horizonte, que parece dentado”). La segunda: “*An endless perspective of jagged rock and pointed crags*” (“Una interminable perspectiva de rocas dentadas y peñascos puntiagudos”). La tercera: “*But just then the moon, sailing through the black clouds, appeared behind the jagged crest of a beetling, pine-clad rock*” (“Pero justo entonces la luna, asomando entre las negras nubes, apareció tras la dentada cresta de un peñasco cubierto de pinos” [aquí Óscar Palmer traduce *jagged* por “serrada”. He optado por mantener “dentada”, tal y como hace el propio Palmer en los ejemplos anteriores]). Y la cuarta: “*To the west was a great valley, and then, rising far away, great jagged mountain fastnesses*” (“Hacia el oeste se extendía un gran valle y más allá, elevándose en la distancia, grandes espesuras serranas dentadas”). Las citas respectivamente en: I, JH, 5 May. *The Castle*, 13, 15, 20 [63, 66, 73] y III, JH, 15 May, 40 [107].

⁹ BOTTING, Fred, *Gothic*, London and New York, Routledge, 1996, p. 32.

*The irregularity, ornamentation, immensity of Gothic buildings overwhelmed the gaze with a vastness that suggested divinity and infinity. Age and durability were also features that evoked sublimity*¹⁰.

Por un lado, pues, nos encontramos en un paraje decadente, prácticamente sin utilizar: “*A key was turned with the loud grating noise of long disuse, and the great door swung back*”¹¹. Incluso algunas de las habitaciones se encuentran en unas condiciones lamentables: “*There was nothing to see in them except old furniture, dusty with age and motheaten*”¹². Pero por otro lado las estancias en las que se instala Harker están en perfecto estado:

*I rejoiced to see within a well-lit room in which a table was spread for supper, and on whose mighty hearth a great fire of logs flamed and flared (...). He opened another door, and motioned me to enter. It was a welcome sight; for here was a great bedroom well lighted and warmed with another log fire, which sent a hollow roar up the wide chimney*¹³.

Y no sólo eso, sino que también parecen conservar el esplendor de antaño:

*There are certainly odd deficiencies in the house, considering the extraordinary evidences of wealth which are round me. The table service is of gold, and so beautifully wrought that it must be of immense value. The curtains and upholstery of the chairs and sofas and the hangings of my bed are of the costliest and most beautiful fabrics, and must have been of fabulous value when they were made, for they are centuries old, though in excellent order*¹⁴.

¹⁰ BOTTING, Fred, *Gothic...*, pp. 39-40. “La irregularidad, la ornamentación, la inmensidad de los edificios góticos abrumaban la mirada con una enormidad que aludía a la divinidad y al infinito. La antigüedad y la durabilidad también eran rasgos que evocaban lo sublime”. La traducción es mía. Sobre la literatura gótica, sus transformaciones y diversas ramificaciones, remito al lector al estudio de Fred Botting ya citado y a los siguientes trabajos colectivos: David PUNTER [ed.], *A Companion to the Gothic*, Malden (MA) [etc.], Blackwell, 2005 [2000], y Jerrold E. HOGLE, *The Cambridge Companion to the Modern Gothic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

¹¹ “Una llave giró la cerradura con el agudo chirrido de un largo desuso, y la puerta se abrió”, en *II, JH, 5 May, 21 [78]*.

¹² “No había en ellas nada que ver salvo muebles viejos, polvorientos con los años y roídos por las polillas”, en *III, JH, 15 May, 40 [107]*.

¹³ “Me alegró ver una estancia bien iluminada, en la que había una mesa preparada para la cena, y en cuyo enorme hogar rugía y chisporroteaba un fuego de leña (...). Abrió una tercera puerta y me indicó que entrara. Fue una grata visión, pues se trataba de un gran dormitorio bien iluminado y calentado por otro fuego que rugía huecamente en la amplia chimenea”, en *II, JH, 5 May, 22 [80]*.

¹⁴ “Ciertamente, esta casa tiene algunas deficiencias muy curiosas, teniendo en cuenta las extraordinarias muestras de riqueza que veo a mi alrededor. El servicio de la mesa es de oro, y está tan bellamente forjado que su valor debe ser inmenso. Tanto las cortinas como la tapicería de las sillas, de los sofás y de mi cama, son de los más valiosos y hermosos tejidos, y ya en el momento de su confección debieron de ser de un valor fabuloso, pues tienen siglos de antigüedad, aunque se conservan en excelentes condiciones”, en *II, JH, 7 May, 25 [83]*.

Pero donde mejor se aprecia esa muestra de riqueza y abandono, de antigüedad y ruina, es en la propia estancia de Drácula:

The room was empty! It was barely furnished with odd things, which seemed to have never been used; the furniture was something the same style as that in the south rooms, and was covered with dust (...). The only thing I found was a great heap of gold in one corner –gold of all kinds, Roman, and British, and Austrian, and Hungarian, and Greek and Turkish money, covered with a film of dust, as though it had lain long in the ground. None of it that I noticed was less than three hundred years old. There were also chains and ornaments, some jewelled, but all of them old and stained¹⁵.

Es más, en la fortaleza no hay ni un solo elemento que pudiéramos calificar como moderno. Incluso la lámpara con la que Drácula recibe a Harker es de otra época: “*He held in his hand an antique silver lamp, in which the flame burned without chimney or globe of any kind*”¹⁶. ¿En qué quedamos entonces? ¿Se trata de un lugar abandonado o de un sitio lujoso? Nos encontramos en la misma tesitura que con el paisaje: ¿es bello o es peligroso? ¿Es apacible o es violento? ¿Puede tener ambas cualidades a la vez?

Harker se siente encerrado entre sus muros, pero las mismas puertas que lo aprisionan (“*Doors, doors, doors everywhere, and all locked and bolted*”¹⁷) son las que lo defienden del ataque de las mujeres vampiro; del mismo modo, es en la estancia más segura de la fortaleza, en la mejor protegida, donde experimenta el episodio más peligroso¹⁸. El castillo es la vivienda del noble, pero no su hogar. Ya hemos visto cómo Harker descubre que la habitación de Drácula está abandonada. En realidad el boyardo, así como nunca se autodenomina “Conde”, tampoco emplea directamente la

¹⁵ “¡La habitación estaba vacía! Apenas estaba amueblada con trastos viejos que parecían no haber sido utilizados nunca; el mobiliario era de estilo similar al de las habitaciones del ala sur, y estaba completamente cubierto de polvo (...). Lo único que encontré fue un gran montón de oro apilado en un rincón... oro de todo tipo, monedas romanas y británicas, austríacas y húngaras, griegas y turcas, cubiertas por una película de polvo, como si llevaran largo tiempo yaciendo en el suelo. Ninguna tenía menos de trescientos años de antigüedad. También había cadenas y abalorios, algunos incrustados con joyas, pero todos ajados y con manchas de óxido”, en *IV, JH, Same day, later, 50 [123-124]*.

¹⁶ “Sostenía en la mano una antigua lámpara de plata, en la que la llama ardía sin tubo ni globo de ningún tipo”, en *II, JH, 5 May, 21 [78]*.

¹⁷ “Puertas, puertas, puertas por todas partes, y todas ellas cerradas y acerrojadas”, en *II, JH, 8 May, 31-32 [94]*.

¹⁸ Me refiero al encuentro con las mujeres vampiro, que tiene lugar en una sala prácticamente inexpugnable, “*where sling, or bow, or culverin could not reach*” (donde “ninguna honda ni arco ni culebrina podrían alcanzar”) (*III, JH, 15 May, 40 [107]*).

palabra “*home*” para referirse a su castillo¹⁹. Su hogar, desde luego, está en otro sitio.

Conviene insistir. La fortaleza es vieja, se encuentra en un estado de ruina, de semi abandono, lejos de sus mejores tiempos. Pero también es un espacio ambiguo, pues hay zonas que se hallan en excelentes condiciones. Junto al polvo y la podredumbre, el interior de la residencia guarda grandes riquezas, auténticas piezas de museo, como puede apreciarse en las descripciones de las distintas habitaciones, incluida la de Drácula. Allí vemos, además, la escasa importancia que para el noble transilvano tienen el oro, las joyas y el dinero, la dejadez con la que trata y conserva lo que para nosotros son valiosos objetos materiales²⁰. Como su hogar, sus intereses se hallan en otro sitio, no están supeditados al dinero ni al afán de amasar una fortuna. Ni siquiera duerme en su habitación. Quizá sea hora de preguntarnos quién es ese boyardo, o mejor, cómo nos lo presenta Jonathan Harker.

¹⁹ Las referencias en II, *Jonathan Harker*, 5 May, 22[78-79]; II, *Jonathan Harker*, 7 May, 27 [88] y IV, *Jonathan Harker*, 29 June, 51 [126].

²⁰ Con respecto a la relación de Drácula con el dinero existen opiniones divergentes: Franco MORETTI, por ejemplo, en “*Dracula and Capitalism*” (Glennis BYRON, *Dracula*, Hampshire, New York, Palgrave MacMillan, 1999, pp. 43-54), califica a Drácula como un acumulador capitalista, como un representante del verdadero monopolista (“*true monopolist*”, p. 47). “*If the vampire is a metaphor for capital, then Stoker's vampire, who is of 1897, must be the capital of 1897. The capital which, after lying «buried» for twenty long years of recesión, rises again to set out on the irreversible road of concentration and monopoly*” (p. 46). Contrariamente a lo que expone Moretti, parece evidente que Drácula tiene una relación más bien de indiferencia hacia el dinero. Un acumulador capitalista que no tolera la competencia estaría obsesionado con la riqueza material, esa sería una de sus principales preocupaciones y prioridades. Drácula, sin embargo, tiene el dinero tirado en una habitación, lleno de polvo, demostrando la indiferencia que siente hacia él. El dinero de Drácula está tan abandonado como los muebles o las joyas de su cuarto. Drácula lo utilizará para conseguir sus fines, del mismo modo que quienes lo combaten emplearán el suyo para evitarlo. La teoría de Moretti, en cualquier caso, ha tenido diferentes ecos. Para Judith HALBERSTAM (“*Technologies of Monstruosity: Bram Stoker's Dracula*”, en Glennis BYRON, *Dracula...*, pp. 173-196), Drácula sólo acumula dinero, nunca lo gasta (“*he onle takes, never spends*”, p. 188). Sin embargo, como acabo de apuntar, el vampiro sí gasta su riqueza: la usa exactamente igual que el grupo de humanos que lo persigue. Aunque Halberstam afirme lo contrario (p. 191), no existe, a mi entender, ninguna diferencia entre el uso que los hombres y el vampiro hacen del dinero. Del mismo modo, Halberstam sobreinterpreta una escena en la que Harker rasga un bolsillo de Drácula del que caen monedas y billetes bancarios: “*The creature who lives on a diet of blood bleeds gold when wounded*” (p. 190). Sin embargo, Drácula no ha sido herido. El golpe de Harker le provoca un desgarrón en la ropa, nada más. El dinero cae y Drácula recoge una parte antes de huir porque lo necesita para escapar. Esa situación no coloca a Drácula en una posición diferente con respecto al dinero a la de los humanos que lo persiguen. Ellos hubieran hecho lo mismo de estar en su lugar. Esta escena puede encontrarse en XXIII, *Seward*, 3 October, 266-267 [504-505].

EL "CONDE" VISTO POR SU HUÉSPED

El primer encuentro oficial que tiene Harker con Drácula se produce de noche, ante la gran puerta del castillo. Nuestro narrador lo describe como un anciano alto ("*a tall old man*"²¹), con un largo bigote blanco ("*a long white moustache*") y vestido totalmente de negro ("*and clad in black from head to foot*"²²). Poco después tiene ocasión de observarlo mejor, añadiendo a sus rasgos una boca firme y de aspecto más bien cruel ("*fixed and rather cruel-looking*"), unos peculiares colmillos blancos bastante afilados ("*peculiarly sharp white teeth*"), y unos labios de intensa tonalidad rojiza ("*remarkable ruddiness*"²³).

Me refiero a su primer encuentro oficial porque Harker sospecha que el cochero que lo ha conducido hasta allí y el anciano que le aguarda en la puerta son la misma persona. Al conductor de la calesa, aun estando en mitad de una noche oscura y tormentosa, también lo retrata como un hombre alto ("*tall man*"), con una larga barba marrón ("*long brown beard*"), ojos rojos muy brillantes ("*very bright eyes, which seemed red*"), boca de aspecto severo ("*hard-looking mouth*"), labios muy rojos ("*very red lips*"), y unos dientes de apariencia afilada, blancos como el marfil ("*sharp-looking teeth, as white as ivory*"²⁴).

Sin embargo, pese a las evidentes similitudes, es otro rasgo que comparten estos dos individuos el que hace que Harker los vincule. Al ir a saludar a Drácula,

*his hand grasped mine with a strength which made me wince (...). The strength of the handshake was so much akin to that which I had noticed in the driver, whose face I had not seen, that for a moment I doubted if it were not the same person to whom I was speaking*²⁵.

²¹ Palmer traduce "*old*" como "maduro". He optado por traducirlo como "anciano". A este respecto añadir que Molina Foix, en su versión de *Drácula* para Cátedra (2008 [1993]) emplea la palabra "anciano", y que Torres Oliver, en su traducción de *Drácula* para Alizana (1999), utiliza la palabra "viejo".

²² *II, JH, 5 May, 21 [78]*.

²³ *II, JH, 5 May, 23 [81]*.

²⁴ *I, JH, 5 May. The Castle, 17 [69-70]*.

²⁵ "Estrechó la mía con una fuerza que me hizo parpadear (...). La fuerza de su apretón de manos era tan similar a la que había advertido en el cochero, cuyo rostro no había visto, que por un momento dudé si no estaría hablando con la misma persona", en *II, JH, 5 May, 22 [79]*. Palmer traduce "*wince*" como "parpadear", pero más bien el estrechón de manos le provoca a Harker una "mueca de dolor".

De hecho, la fuerza de Drácula, que es también la del cochero, aparece constantemente reflejada en el texto: “*Again, I could not but notice his prodigious strength. His hand actually seemed like a steel vice that could have crushed mine if he had chosen*”²⁶.

Drácula, pues, surge como un anciano dotado de una fuerza prodigiosa, con los labios rojos, la boca de aspecto cruel y unos dientes largos y afilados. Harker, desde luego, está describiendo a alguien con un semblante muy inquietante aunque, dado el viaje que ha padecido y las condiciones en las que llega, quizá se haya formado una mala impresión del noble. Veamos cómo lo retrata más tarde, tras haber descansado y comido un poco:

*His face was a strong—a very strong—aquiline, with high bridge of the thin nose and peculiarly arched nostrils; with lofty domed forehead, and hair growing scantily round the temples but profusely elsewhere. His eyebrows were very massive, almost meeting over the nose, and with bushy hair that seemed to curl in its own profusion. The mouth, so far as I could see it under the heavy moustache, was fixed and rather cruel-looking, with peculiarly sharp white teeth; these protruded over the lips, whose remarkable ruddiness showed astonishing vitality in a man of his years. For the rest, his ears were pale, and at the tops extremely pointed; the chin was broad and strong, and the cheeks firm though thin. The general effect was one of extraordinary pallor. Hitherto I had noticed the backs of his hands as they lay on his knees in the firelight, and they had seemed rather white and fine; but seeing them now close to me, I could not but notice that they were rather coarse—broad, with squat fingers. Strange to say, there were hairs in the centre of the palm. The nails were long and fine, and cut to a sharp point*²⁷.

²⁶ “Una vez más, no pude evitar advertir su prodigiosa fuerza. Su mano parecía un torno de acero que podría haber aplastado la mía de haberlo querido”, en *II, JH, 5 May, 21 [77]*. He aquí otras referencias a la fuerza de Drácula (también como cochero): “*The driver had to use all his great strength...*” (“El conductor tuvo que utilizar toda su considerable fuerza...”); “*...and opening the heavy window with one wrench of his terrible hand...*” (“... y abriendo la pesada ventana con un tirón de su terrible mano...”); “*...as though he would crush it by main strength*” (“... como si fuera a aplastarlo con su tremenda fuerza”). Las citas, respectivamente en: *I, JH, 5 May. The Castle, 18 [71]*; *II, JH, 8 May, 31 [93]* y *III, JH, Midnight, 33 [97]*.

²⁷ “Su rostro era marcadamente —muy marcadamente—aquilino; de nariz delgada, con el puente alto y unos orificios nasales peculiarmente arqueados. Tenía la frente amplia y abombada y, aunque el pelo escaseaba alrededor de las sienes, crecía profusamente en el resto de la cabeza. Sus cejas eran enormes, y casi se encontraban por encima de la nariz, con un pelo espeso que parecía rizarse bajo su misma profusión. La boca, hasta donde podía ver bajo el poblado mostracho, era firme y de aspecto más bien cruel, con unos colmillos blancos y singularmente afilados que asomaban por encima de los labios, cuyo intenso color rojo denotaba una sorprendente vitalidad en un hombre de su edad. En cuanto al resto, sus orejas eran pálidas y extraordinariamente puntiagudas; la barbilla era ancha y fuerte, y las mejillas firmes aunque hundidas. El efecto general era de una extraordinaria palidez. Hasta entonces había podido ver los dorsos de sus manos mientras descansaban sobre sus rodillas a la luz de la lumbre, y me había parecido más bien blancas y finas; pero viéndolas ahora, cerca de mí, no pude evitar reparar en que eran más bien bastas... anchas, de dedos achaparrados. Por extraño que parezca, crecían pelos en el centro de las palmas. Sus uñas eran largas y finas, y las tenía cortadas en punta”, en *II, JH, 5 May, 23-24 [81-82]*. El subrayado es mío.

La imagen es terrorífica y confirma las anteriores: poblado mostacho, boca de aspecto firme y cruel, colmillos blancos y singularmente afilados, labios de intenso color rojo...²⁸ ¿Es posible que Harker no se dé cuenta de la clase de criatura que tiene delante? Los aldeanos le han prevenido en repetidas ocasiones. Por un lado la posadera: “*Do you know where you are going, and what you are going to?*” (“¿Sabe adónde se dirige y hacia qué se dirige?”)²⁹; por otro, y casi de manera constante, sus acompañantes en la diligencia: “*The crowd round the inn door (...) all made the sign of the cross and pointed two fingers towards me (...). It was a charm or guard against the evil eye*”³⁰. De hecho, desde que Harker sale de Bistritz camino al castillo en la diligencia, los lugareños no hacen más que advertirle del peligro que corre, aunque también es cierto que cuando Harker trata de preguntar no le proporcionan mayores explicaciones. Incluso cuando llega Drácula disfrazado de cochero, uno de ellos lo expresa con claridad: “*One of my companions whispered to another the line from Burger’s «Lenore»: (...) («For the dead travel fast»)*”³¹.

Una vez llega al castillo, su propia experiencia allí confirma las advertencias de los lugareños. La mano que choca con Drácula, por ejemplo, le parece más la de un muerto que la de un hombre vivo: “*It seemed as cold as*

²⁸ La descripción física de Drácula también ha dado lugar a numerosos estudios y especulaciones. Judith Halberstam, por ejemplo, la compara con la de los judíos: “*Dracula, then, resembles the Jew of anti-Semitic discourse in several ways*”, en Judith HALBERSTAM, “Technologies of Monstrosity: Bram Stoker’s «Dracula», en Glennis BYRON (ed.), *Dracula*, Hampshire, New York, Palgrave Macmillan, 1999, p. 178. Su desagradable aspecto físico también ha servido para recurrir a Nordau y Lombroso y calificar a Drácula como perteneciente a una raza degenerada: “*He is «degenerate» (...) As criminal and degenerate, Dracula is by definition selfish, evil, solitary*”, en Kathleen L. SPENCER, “Purity and Danger: «Dracula», the Urban Gothic, and the Late Victorian Degeneracy Crisis”, en *ELH*, Baltimore, MD, Johns Hopkins University Press, nº 59 (1992), p. 213. Aunque uno de los primeros textos que aborda el tema —si no el primero— es el de Ernest FONTANA: “Lombroso’s Criminal Man and Stoker’s Dracula”, *Victorian Newsletter*, 66 (Fall, 1984), pp. 25-27. Monika TOMASZEWSKA, por su parte, se hace eco tanto de la degeneración de Drácula como de su vinculación con los judíos en “Vampirism and the Degeneration of the Imperial Race. Stoker’s *Dracula* as the Invasive Degenerate Other”, en *Journal of Dracula Studies*, 6 (2004) [revista on line]. Tomaszewska integra en su artículo distintas teorías, incluyendo la de Arata sobre la colonización inversa. Su análisis tiene algunos puntos en común con mi descripción del viaje de Jonathan Harker a Transilvania. Otros autores aún han ido más lejos comparando a Drácula con Henry Irving y hasta con Oscar Wilde. Ver Talia SCHAFFER, “«A Wilde Desire Took Me»: The Homoerotic History of «Dracula»”, en Bram STOKER, *Dracula*, edited by Nina AUERBACH and David J. SKAL, New York, London, W.W. Norton & Company, 1997, pp. 470-482 (especialmente, pp. 473-474).

²⁹ En *I, JH*, 4 May, 12 [62].

³⁰ “Todos aquellos que se habían congregado junto a la puerta de la posada (...) hicieron la señal de la cruz y extendieron dos dedos hacia mí. (...) Se trataba de una protección o salvaguarda contra el mal de ojo”, en *I, JH*, 4 May, 14 [64].

³¹ “Uno de mis acompañantes le susurró a otro el verso de *Lenore* de Burger: (...) («Pues los muertos viajan rápido», en *I, JH*, 5 May. *The Castle*, 17 [69]. Harker no se toma ninguna de estas advertencias en serio.

*ice –more like the hand of a dead than a living man*³²; posee una sorprendente vitalidad para un hombre de su edad, tiene pelos en el centro de las palmas de las manos y las uñas largas y afiladas, tanto como sus protuberantes dientes; viste de negro y su aspecto general es de una extraordinaria palidez. Ante estas evidencias, ¿cómo puede ser que no advierta que se encuentra ante un vampiro o, al menos, ante un ser monstruoso?³³ Es cierto que tras el encuentro con su anfitrión no se siente nada tranquilo: “*I think strange things which I dare not confess to my own soul. God keep me, if only for the sake of those dear to me!*”³⁴ Sin embargo, sus inquietudes no van más allá, pues sigue comportándose y escribiendo sobre Drácula como si nada ocurriese. Si la cita anterior es la última anotación que realiza el día 5 de mayo, lo siguiente que escribe, el día 7, es lo siguiente: “*It is again early morning, but I have rested and enjoyed the last twenty-four hours*”³⁵. Es como si, de nuevo, no acabara de creerse o de confiar en lo que ven sus ojos, en lo que perciben sus sentidos.

Existen varias explicaciones posibles para este comportamiento. Podríamos suponer que el personaje de Drácula es una invención, que Jonathan Harker ha ideado su relación con él dado lo increíble que resulta su ceguera ante el aspecto físico que presenta su anfitrión. Pero también podría ser que sus prejuicios, sus convicciones o su forma de ver el mundo le impidan discernir con nitidez la realidad en la que está inmerso. Jonathan Harker posee unas estructuras mentales muy sólidas y asentadas, ante las que, como ya hemos comprobado, sus sentidos poca mella son capaces de hacer. Lo que ve durante su viaje confirma punto por punto lo que ha leído antes de partir, así que si se encuentra con un fenómeno diferente, que de alguna manera contradiga sus creencias, es posible que lo ignore de manera inconsciente, que sus sentidos no se fijen en él o que soporte esas rarezas con flema.

Repasemos, por ejemplo, su comportamiento ante las supersticiones de la zona: cuando lee en la biblioteca del Museo Británico que en los Cárpatos se dan cita todas las supersticiones conocidas del mundo, lejos de asustarse o

³² *II, JH, 5 May, 22 [79]*.

³³ El aspecto de Drácula recuerda también al de los hombres lobo. Ver Bram STOKER, *Drácula*, edición de Óscar PALMER YÁÑEZ, Madrid, Valdemar, 2005, p. 82 (nota 17).

³⁴ “Se me ocurren extrañas ideas que no oso confesar ni ante mí mismo. ¡Que Dios me proteja, aunque sólo sea por aquellos a los que quiero!, en *II, JH, 5 May, 24 [83]*.”

³⁵ “Vuelve a ser por la mañana temprano, pero he descansado y disfrutado de las últimas veinticuatro horas”, en *II, JH, 7 May, 24 [83]*.

inquietarse, anota: “Debes pedirle al Conde que te lo cuente todo al respecto”, (“*I must ask the Count all about them*”)³⁶. Algo parecido le sucede al escuchar a los aldeanos hablar de él y del lugar al que se dirige:

I could hear a lot of words often repeated (...). Amongst them were ‘Ordog’ – Satan, ‘pokol’ –hell, ‘stregoica’ –witch, ‘vrolok’ and ‘vlkoslak’ –both of which mean the same thing, one being Slovak and the other Serbian for something that is either werewolf or vampire. (Mem., I must ask the Count about this superstitions)³⁷.

De nuevo apreciamos esa división binaria del mundo, en este caso entre las clases altas y las clases bajas: Harker da por supuesto que un noble, aunque sea local, no va a compartir las irracionales creencias del vulgo. Los lugareños, en cualquier caso, le están avisando. Aunque para una mente racional como la suya quepa dentro de lo normal ignorar esas advertencias, sorprende que cuando se encuentra ante Drácula no sea capaz de hilar todo lo escuchado y percibido hasta entonces: si hasta ha reconocido la palabra vampiro... Es como si no tuviera la capacidad –dado lo increíble, fantasiosa y alejada de sus presupuestos que está la idea— de darse cuenta de la naturaleza del ser con el que está conviviendo en el castillo.

Junto a su enorme fortaleza y su aspecto inquietante, Drácula también se caracteriza por su cortesía y educación. Son innumerables los pasajes en los que Harker reconoce la corrección y la amabilidad de su anciano anfitrión. Hasta en cinco ocasiones le hace una reverencia, y siempre emplea con el pasante unas formas exquisitas: “*My host (...) made a grateful wave of his hand (...) and said:-- ‘I pray you, be seated and sup how you please. You will, I trust, excuse me that I do not join you*”³⁸. Incluso en los momentos más tensos Drácula mantiene la compostura, esa intachable cortesía³⁹. Por otro lado, el

³⁶ *I, JH, 3 May. Bistritz, 10 [58-59].*

³⁷ “Pude oír algunas palabras repetidas varias veces, (...) algunas de ellas eran: *Ordog*: Satán, *pokol*: infierno, *stregoica*: bruja, *vrolok* y *vlkosak*: las dos significan lo mismo, siendo una la expresión eslovaca, y la otra serbia, para algo que bien es hombre lobo o vampiro. (Nota: recuerda preguntar al Conde acerca de estas supersticiones.)”, en *I, JH, 5 May. The Castle, 13-14 [64].*

³⁸ “Mi anfitrión (...) hizo un gracioso ademán (...) y dijo: --Se lo ruego, siéntese y cene cuanto le plazca. Confío en que sabrá excusarme por no acompañarle”, en *II, JH, 5 May 23 [80]*. Las reverencias, en las páginas 22, 24, 26, 30 y 46 de la versión de Auerbach y Skal. Las muestras de educación de Drácula son constantes a lo largo del diario.

³⁹ He aquí su comportamiento cuando descubre que Harker ha intentado enviar unas cartas pidiendo ayuda: “*The Count has come. He sat down beside me, and said in his smoothest voice as he opened two letters (...) «One is from you, ant to my friend Peter Hawkins (...) the other is a vile thing, an outrage upon friendship and hospitality! It is not signed. Well! So it cannot matter to us». And he calmly held letter and envelope in the flame of the lamp till they were consumed. Then he went on:-- «The letter to Hawkins –*

boyardo habla inglés y alemán a la perfección (“... *said in excellent German*”; “*saying in excellent English*”⁴⁰), y tiene una curiosidad insaciable por adquirir conocimientos sobre Inglaterra. Incluso posee una biblioteca con estanterías repletas de libros ingleses, así como de periódicos y revistas⁴¹. Como el propio Drácula le comenta a su invitado, lleva años informándose concienzudamente, preparando su viaje a Londres, planificando hasta el más mínimo detalle. No sólo demuestra interés y capacidad, también decisión, organización y determinación:

*He was interested in everything, and asked me a myriad questions about the place and its surroundings. He clearly had studied beforehand all he could get on the subject of the neighbourhood, for he evidently at the end knew very much more than I did*⁴².

Y algo después añade: “*There was nothing that he did not think of or foresee (...), his knowledge and acumen were wonderful*”⁴³.

Además de estos rasgos, Drácula también tiene comportamientos un tanto extraños. No come, no bebe y no fuma: “*Resulta muy extraño que hasta ahora no haya visto aún comer o beber al Conde*” (“*It is strange that as yet I have not seen the Count eat or drink*”)⁴⁴. Los criados no aparecen por ningún sitio: “*Only confirmed what I had all along thought –that there were no servants in the house*”⁴⁵. Y poco a poco su presencia y comportamiento le resultan a Harker cada vez más inquietantes y repulsivos:

that I shall, of course, send on, since it is yours. Your letters are sacred to me. You pardon, my friend, that unknowingly I did break the seal. Will you not cover again?» He held out the letter to me, and with a courteous bow handed me a clean envelope” (“El Conde ha venido. Se ha sentido a mi lado, y ha dicho con su tono de voz más zalamero mientras abría dos cartas (...) «Una es de usted, para mi amigo Peter Hawkins (...); ¡La otra es un objeto vil, un ultraje a la amistad y a la hospitalidad! No está firmada. ¡Bueno! Entonces no nos concierne a nosotros». Y calmadamente acercó la carta y el sobre a la llama de la lámpara hasta que se consumieron. Después continuó: «La carta a Hawkins... ésa, por supuesto, la enviaré, ya que es suya. Y sus cartas son sagradas para mí. Me perdonará usted, amigo mío, que inadvertidamente haya roto el lacre. ¿No querrá sellarla de nuevo?» Me extendió la carta y, con una cortés reverencia, me entregó un sobre nuevo”), en *IV, JH, 28 May, 46 [117-118]*.

⁴⁰ *I, JH, 5 May. The Castle, 18 [70] y II, JH, 5 May, 22 [78]*.

⁴¹ *II, JH, 7 May, 25[84]*.

⁴² “Nada dejaba de interesarle, y me hizo un millar de preguntas relacionadas con la propiedad y sus alrededores. Evidentemente, había estudiado de antemano el tema del vecindario a través de los documentos que había conseguido reunir, ya que al final resultó que sabía al respecto mucho más que yo”, en *II, JH, 7 May, 28 [88]*.

⁴³ “No había nada que no hubiera previsto o en lo que no hubiera pensado ya (...). Su conocimiento y perspicacia resultaban prodigiosos”, en *III, JH, 12 May, 37 [102]*.

⁴⁴ *II, JH, 8 May, 31 [93]*.

⁴⁵ “Sólo confirmó lo que ya había sospechado desde un principio: que no había sirvientes en la casa”, en *III, JH, continued, 32 [96]*.

*As the Count leaned over me and his hands touched me, I could not repress a shudder. It may have been that his breath was rank, but a horrible feeling of nausea came over me*⁴⁶.

Drácula, entonces, surge como una figura que provoca en Harker sentimientos encontrados. Incluso algunos resultan claramente contradictorios. Veámoslos en el orden en el que aparecen. En la entrada del día 5 de mayo, por ejemplo, Harker experimenta hacia su anfitrión inquietud, tranquilidad, repulsión, confianza y de nuevo desasosiego⁴⁷; en las jornadas sucesivas Drácula le provocará a Harker miedo, más inquietud, admiración, temor y desconfianza, repulsión y espanto, seguridad, necesidad de su protección, terror y desesperación⁴⁸.

⁴⁶ “Cuando el Conde se inclinó sobre mí y sus manos me tocaron, fui incapaz de reprimir un escalofrío. Quizá fuera debido a que su aliento olía a rancio, pero me sobrevino una horrible sensación de náusea”, en *II, JH, 5 May, 24 [82]*.

⁴⁷ Inquietud: “*Holding out his hand grasped mine (...) it seemed as cold as ice –more like the hand of a dead than a living man*” (“Alargando la mano, estreché la mía (...) parecía tan fría como el hielo... más como la mano de un muerto que la de un hombre vivo”) (*II, JH, 5 May, 22 [79]*). Tranquilidad: “*The light and warmth and the Count’s courteous welcome seemed to have dissipated all my doubts and fears*” (“La luz y el calor y la cortés bienvenida del Conde parecían haber disipado todas mis dudas y temores”) (*II, JH, 5 May, 22-23 [80]*). Repulsión: “*As the Count leaned over me and his hands touched me, I could not repress a shudder (...) a horrible feeling of nausea came over me*” (“Cuando el Conde se inclinó sobre mí y sus manos me tocaron, fui incapaz de reprimir un escalofrío (...) Me sobrevino una horrible sensación de náusea”) (*II, JH, 5 May, 24 [82]*). Confianza: “*Generally he answered all I asked most frankly. Then as time went on, and I had got somewhat bolder, I asked him of some of the strange things of the preceding night*” (“En general respondió a todo lo que le pregunté con la mayor franqueza. Después, a medida que fue avanzando la tarde, me volví algo más osado y le interrogué acerca de algunos de los extraños sucesos de la noche anterior”) (*II, JH, 5 May, 27 [86]*). De nuevo inquietud o intranquilidad: “*The Count smiled, and as his lips ran back over his gums, the long, sharp, canine teeth showed out strangely*” (“El Conde sonrió, y sus labios dejaron al descubierto las encías, permitiendo que asomaran sus extrañamente largos y afilados caninos”) (*II, JH, 5 May, 27 [87]*).

⁴⁸ Miedo: “*I cannot but feel uneasy. I wish I were safe out of it, or that I had never come*” (“No puedo evitar sentirme intranquilo. Cómo desearía encontrarme sano y salvo lejos de aquí, o no haber venido nunca”) (*II, JH, 8 May, 30 [92]*). Más inquietud: “*This gave me a fright, for if there is no one else in the castle, it must have been the Count himself who was the driver of the coach that brought me here. This is a terrible thought; for if so, what does it mean that he could control the wolves; as he did, by only holding up his hand in silence?*” (“Esto me produjo inquietud, pues si no hay nadie más en el castillo, debió de ser el Conde en persona quien condujo el conche que me trajo hasta aquí. ¡Qué idea tan terrible! Pues, de ser así, ¿qué significa que pudiera controlar a los lobos, tal como lo hizo, con sólo alzar su mano en silencio?”) (*III, JH, continued, 32 [96]*). Admiración: “*For a man who was never in the country, and who did not evidently do much in the way of business, his knowledge and acumen were wonderful*” (“Para ser un hombre que nunca había visitado el país y que evidentemente no trataba mucho en el mundo de los negocios, su conocimiento y perspicacia resultaban prodigiosos”) (*III, JH, 12 May, 37 [102]*). De nuevo temor y desconfianza: “*And noticing his quiet smile, with the sharp, canine teeth lying over the red under-lip, I understood as well as if he had spoken that I should be careful what I wrote, for he would be able to read it*” (“Y apercibiéndome de su tranquila sonrisa, con los afilados colmillos destacando sobre el rojo labio inferior, entendí tan bien como si lo hubiera dicho en voz alta que debía tener cuidado con lo que escribía, pues sería capaz de leerlo”) (*III, JH, 12 May, 37 [103]*). Repulsión y terror: “*But my very feelings changed to repulsion and terror when I saw the whole man slowly emerge from the window and begin to crawl down the castle wall*” (“Pero mis sentimientos se

Harker, pues, acumula hacia Drácula sentimientos encontrados, que oscilan entre la confianza y la repulsión, entre la necesidad de su protección y el terror más absoluto. Parece instalado en una especie de montaña rusa emocional. Incapaz de ubicar al noble en una categoría clara, entra en un proceso de nerviosismo e inseguridad crecientes. Harker no puede catalogarlo porque Drácula no se deja inmovilizar, escapa a cualquier definición firme o estática como una anguila. Acostumbrado como está a las clasificaciones binarias, la actitud y la esencia de Drácula lo desbordan. Para empezar porque, pese a sus esfuerzos por describirlo, es incapaz de “fijarlo”, de formarse una imagen sólida y estable de él: primero se le aparece bajo la figura de un cochero más bien serio y poco hablador, luego bajo el aspecto de un anciano educado, más tarde lo ve reptar cabeza abajo por los muros del castillo, y aún tiene tiempo para aparecérselo como un demonio surgido del mismísimo infierno. La última vez que lo ve en el castillo su aspecto ha vuelto a cambiar considerablemente: “*There lay the Count, but looking as if his youth had been half renewed, for the white hair and moustache were changed to dark iron-grey*”⁴⁹.

Lo cierto es que, junto a esa mezcla de sentimientos que genera, Drácula es una especie de contradicción en los términos. Nunca es lo que parece: un orgulloso noble que vive sin criados, que sirve él mismo la mesa y hace las camas; un acaudalado boyardo que localiza el dinero debajo de las piedras como un busca tesoros; un cazador rural que quiere irse a vivir a la metrópoli; un tipo de aspecto senil con una fuerza sobrehumana, de extraordinaria palidez pero sorprendente vitalidad; un ser de aspecto humano que sale por las ventanas y desciende como un lagarto por las paredes; un

tornaron repulsión y terror cuando ví todo su cuerpo emerger lentamente por la ventana y empezar a descender reptando por el muro del castillo”) (III, *JH, Later*, 39 [106]). Seguridad, necesidad de su protección: “*Of all the foul things that lurk in this hateful place the Count is the least dreadful to me; that to him alone I can look for safety*” (“De todas las cosas abominables que acechan en este odioso lugar, el Conde es la menos terrible para mí; que sólo en él puedo buscar seguridad”) (III, *JH, Later: the Morning of 16 May*, 41 [108]). Terror y desesperación, ya hasta el final del diario: “*I sat down and simply cried (...) How can I escape from this dreadful thrall of night and gloom and fear?*” (“Me senté y sencillamente empecé a llorar (...) ¿Cómo escapar de este horrenda servidumbre de noche, negrura y miedo?”) (IV, *JH, 24 June, before morning*, 48-49 [121-122]).

⁴⁹ “Allí estaba el Conde, sí, pero parecía haber rejuvenecido, ya que el pelo y el mostacho habían pasado de ser blancos a un oscuro gris metálico”, en IV, *JH, 30 June, morning*, 53 [129]. Una posición coincidente con mi punto de vista puede encontrarse en Sos ELTIS, “Corruption of the Blood and Degeneration of the Race: *Dracula* and Policing the Borders of Gender”, en, Bram STOKER, *Dracula*, edited by John Paul RIQUELME, Boston, New York, Bedford/St. Marin's, 2002, p. 451.

hombre educado, culto y leído, de modales cortesanos, que rapta niños por las noches; un vampiro que muerde a las mujeres pero que desea poseer a los hombres; un ser que está vivo, pero que también está muerto....

Drácula escapa una y otra vez a toda definición, no se deja encasillar en las categorías imperiales ni en los estándares burgueses. Se resiste a todo intento de apropiación, a cualquier tentativa de control o dominio. Le pasa como a su fortaleza, a la que no hay manera de localizar en el mapa: "*I was not able to light on any map or work giving the exact locality of the Castle Dracula*"⁵⁰. Como nos recuerda Susan Bassnett:

*Traditional mapping is therefore perceived as an inherently male act, since the intention is to circumscribe, define, and hence control the world (...). Nor was mapping restricted to geographical features: the process of mapping the natural world, of labelling flora and fauna, ran parallel to the process of mapping territories. Naming the new and labelling it became a means of marking ownership, in both physical and intellectual terms*⁵¹.

Ni Drácula ni su castillo pueden ser cartografiados ni etiquetados, están fuera del alcance del ojo imperial. No lo puede hacer Jonathan Harker ni el mundo burgués del que proviene, pero tampoco la crítica literaria contemporánea, que también ha tratado de encasillar a Drácula de mil maneras distintas, ninguna de las cuales acaba de resultar satisfactoria. Se lo ha presentado como un acumulador capitalista, como la encarnación de la sexualidad desbocada, como un noble feudal de ideología antiburguesa que ha de cambiar de aires, como la personificación del mal, como un padre terrible y castigador...⁵². La realidad es que el Drácula de Jonathan Harker es puro desconcierto, una y mil cosas a la vez y nada de todo eso: es la

⁵⁰ "No fui capaz de encontrar ningún mapa o tratado que revelara la localización exacta del castillo de los Drácula", en *I, JH, 3 May. Bistritz, 10 [58]*.

⁵¹ BASSNETT, Susan, "Travel writing and gender", en Peter HULME and Tim YOUNGS [eds.], *The Cambridge Companion to Travel Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 230-231. "La cartografía tradicional es entonces percibida como un acto intrínsecamente masculino, dado que su intención es delimitar, definir y, por tanto, controlar el mundo (...). La cartografía no se limitaba a señalar las características geográficas: el proceso de cartografiar el mundo natural, de etiquetar la flora y la fauna, corrió paralelo al proceso de cartografiar territorios. Nombrar lo nuevo y etiquetarlo se convirtió en una forma de marcar la propiedad, tanto en un sentido físico como intelectual". La traducción es mía.

⁵² Ver, por ejemplo, Franco MORETTI, "Dracula and Capitalism", en Glennis BYRON, *Dracula...*, pp. 43-54; Rebecca A. POPE, "Writing and Biting in Dracula", en Glennis BYRON, *Dracula...*, p. 83; Dennis FOSTER, "«The little children can be bitten»: A Hunger for Dracula", en Bram STOKER, *Dracula*, edited by John Paul RIQUELME, Boston, New York, Bedford/St. Martin's, 2002, p. 489; Amanda GUILINGER, "Religion and Superstition in Bram Stoker's *Dracula*", en Bram STOKER, *Dracula*, edited by Eleanor BOURG NICHOLSON, San Francisco, Ignatius Press, 2012, p. 513; Phyllis A. ROTH, "Suddenly Sexual Women in Bram Stoker's «Dracula»", en Glennis BYRON, *Dracula...*, p. 33.

desestabilización, la confusión y la incertidumbre, es la ambigüedad y la duda, un elemento extraño que amenaza el orden clasificatorio linneano⁵³, todas las categorías y compartimentaciones burguesas, la propia esencia de la modernidad tal y como la conciben personas como el pasante de abogado. Y, desde luego, es un elemento aterrador para Jonathan quien, poco a poco, va dándose cuenta de la verdadera naturaleza de su anfitrión, no ya por su aspecto físico, sino por su incapacidad de definirlo: “*What manner of man is this, or what manner of creature is it in the semblance of man?*”⁵⁴. Darse cuenta de la naturaleza del ser con el que convive trastoca toda su escala de valores, pues lo que ven sus ojos entra en absoluta contradicción con sus creencias más profundas y arraigadas. Drácula es la negación de sus principios, de sus valores. Aunque eso sí, la toma de conciencia es lenta: confirmar e interiorizar lo que su sospecha implica le lleva un tiempo. La gravedad de la disonancia cognitiva que está experimentado no le va a resultar tan fácil de resolver.

Siguiendo a Leon Festinger, los fenómenos que el joven pasante ha experimentado desde su llegada a la residencia de Drácula han entrado directamente en contradicción con las opiniones y el conocimiento que hasta entonces tenía del mundo. Una mente tan racional y escéptica como la suya se encuentra de golpe en un entorno terrorífico, ante un ser al que no puede catalogar de ninguna de las maneras, que incluso parece la personificación del mal y del demonio, que niega todo lo que su mundo es. Este escenario, evidentemente, le genera un proceso de ansiedad e incomodidad psicológica evidentes, por mucho que no acabe de creerse del todo lo que le está sucediendo, o incluso precisamente por eso⁵⁵. En la medida en que esa disonancia pone de alguna manera en cuestión su concepción general del mundo, la magnitud del descontrol psicológico es enorme, y amenaza con provocarle una profunda crisis personal: al no terminar de creer lo que ven sus

⁵³ Sobre Carl Linneo y *El sistema de la naturaleza*, así como la fiebre catalogadora y clasificadora que trajo consigo, ver Mary Louise PRATT, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London, New York, Routledge, 2008 [1992], pp. 24-36 (pp. 59-82 en la versión castellana). Ver también Michel FOUCAULT, *Las palabras y las cosas*, México, Madrid, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974 [1966], pp. 132-138.

⁵⁴ “¿Qué clase de hombre es éste, o qué clase de criatura es ésta bajo la apariencia de un hombre?”, en *III, JH, Later*, 39 [106].

⁵⁵ FESTINGER, Leon, *Teoría de la disonancia cognoscitiva*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1975 [1957], p. 17. Una lectura del viaje de Jonathan con algunos puntos en común y muchas discrepancias es la elaborada por Dejan KUZMANOVIC en “Vampiric Seduction and Vicissitudes of Masculine Identity in Bram Stoker's *Dracula*”, *Victorian Literature and Culture* (2009), 37, pp. 411-425.

ojos, no está seguro de si lo que experimenta es producto de la realidad o de la locura.

*God preserve my sanity, for to this I am reduced (...) Whilst I live on here is but one thing to hope for: that I may not go mad, if, indeed, I be not mad already. (...) Great God! Merciful God! Let me be calm, for out of that way lies madness indeed*⁵⁶.

La transformación que le exige la asunción de este nuevo escenario es de tal calibre que su psique se resiente y se resiste, pues le demanda una modificación de su conducta y de su forma de ver el mundo bastante difícil de materializar⁵⁷. En esas coordenadas –entre la negación y la aceptación, entre la ceguera y la toma de conciencia-- se encuentra Jonathan Harker desde el momento en el que empieza a descubrir el mundo que encarna y representa Drácula. Poco a poco asimilará lo que le está aconteciendo, y paso a paso, conforme sus más firmes convicciones se revelen inexactas para afrontar la realidad, modificará su conducta. Reducirá entonces esa disonancia cognoscitiva que existe entre la realidad exterior y sus opiniones sobre la misma⁵⁸. Mientras tanto, transcurren los días y el joven pasante sigue escribiendo sobre Drácula. Describe cosas ante las que está tan ciego como ante la auténtica naturaleza de su anfitrión. De algunas de ellas vamos a ocuparnos en las páginas siguientes.

EL LENGUAJE DE DRÁCULA

Ya hemos visto la corrección del boyardo, su exquisitez formal. También la ambigüedad de los sentimientos que provoca. Es un hombre inteligente, educado y cortés, con unas ganas inmensas de conocer detalles sobre Inglaterra, de honrar y agradar a Jonathan. Pero también parece cruel, fiero, iracundo. Como desea practicar el idioma, mantiene largas charlas con Harker, generalmente al anochecer. En la transcripción que el pasante hace de algunas

⁵⁶ “Dios proteja mi cordura, pues es lo único que me queda. (...) Mientras siga aquí sólo puedo desear una cosa: no volverme loco, si es que, de hecho, no lo estoy ya. (...) ¡Dios del cielo! ¡Dios misericordioso! Permite que me calme, pues realmente este camino conduce a la locura”, en *III, JH, Later: the Morning of 16 May, 41 [108]*.

⁵⁷ FESTINGER, Leon, *Teoría de la disonancia cognoscitiva...*, pp. 42-43.

⁵⁸ FESTINGER, Leon, *Teoría de la disonancia cognoscitiva...*, pp. 35-36.

(que no todas) de esas veladas, llama la atención el lenguaje empleado por el boyardo. Muchas de sus expresiones poseen múltiples sentidos: su conversación es tan ambigua, desconcertante y enigmática como su comportamiento.

En realidad, todo en Drácula tiene doble intención, empezando por la curiosa forma que tiene de recibir a su invitado:

He made no motion of stepping to meet me, but stood like a statue, as though his gesture of welcome had fixed him into stone. The instant, however, that I had stepped over the threshold, he moved impulsively forward, and holding out his hand grasped mine...⁵⁹.

Sin embargo, así como Harker no tiene modo de averiguar las razones que llevan a Drácula a esperarle tras el umbral de su casa, sí estaría en condiciones de entender las múltiples connotaciones que tienen sus palabras.

Aunque existe una alusión anterior, de la que nos ocuparemos más adelante, un ejemplo temprano de ese doble lenguaje se produce en la primera charla que mantienen: “*Ah, sir, you dwellers in the city cannot enter into the feelings of the hunter*” (“Ah, caballero, ustedes los habitantes de la ciudad no pueden entender los sentimientos del cazador”)⁶⁰. La frase expresa una clara dicotomía entre ciudad y campo, entre la vida urbana y la vida rural. Los habitantes de la ciudad no entienden... “*the feelings of the hunter*”. ¿Qué quiere decir exactamente Drácula con esa expresión? No terminamos de saberlo con certeza. Podemos deducir que el boyardo, como “buen” noble, se dedica al arte cinegético, un ejercicio basado en la acción y la actividad física, en el que participan la adrenalina, la sangre y la violencia. En oposición a ese campo semántico Drácula coloca a los habitantes de la ciudad, representados por Jonathan Harker. El boyardo aparece así como un noble a la antigua usanza, activo y en forma. Pero la frase también puede entenderse en otro sentido. Si sospechamos de la verdadera naturaleza del noble (y ya hemos visto que Harker tiene pistas más que suficientes para hacerlo), podemos ver a Drácula como un depredador en sentido literal. Sus víctimas serían los seres humanos de los que se alimenta. Quizá, incluso, le gusten los dos tipos de presas: cazar

⁵⁹ “No hizo ningún ademán de acercarse a recibirme, sino que permaneció inmóvil como una estatua, como si su gesto de bienvenida le hubiera transformado en piedra. En cualquier caso, en el preciso instante en el que traspasé el umbral, avanzó impulsivamente y, alargando la mano, estrechó la mía...”, en I, JH, 5 May, 22 [78-79].

⁶⁰ II, JH, 5 May, 24 [82].

animales y personas; matar, en definitiva. Continuando con esta idea, al día siguiente comenta las ganas que tiene de llegar a Londres:

*I long to go through the crowded streets of your mighty London, to be in the midst of the whirl and rush of humanity, to share its life, its change, its death, and all that makes it what it is*⁶¹.

¿Compartir su vida, su cambio, su muerte? Es una expresión un tanto extraña. Inquietante en alguien que para alimentarse absorbe la vida de sus víctimas hasta matarlas para luego transformarlas en vampiros. ¿No se puede cazar en la ciudad? Depende de cuales sean tus presas.

En otra ocasión, Drácula le advierte: “«*Take care*», *he said, «take care how you cut yourself. It is more dangerous than you think in this country*»” (“—Tenga cuidado —me dijo—. Tenga mucho cuidado de no cortarse. Es más peligroso de lo que usted imagina en este país”). Drácula acaba de ver la sangre de Harker saliendo de una pequeña herida y se le ha abalanzado, agarrándolo de la garganta. Finalmente, su furia desaparece y pronuncia esas extrañas palabras. La advertencia es clara, está cargada de significado, pero Jonathan Harker no la comprende, o por lo menos no hace ningún comentario al respecto. Lo único que le preocupa es que haya arrojado el espejito por la ventana: “Es un auténtico inconveniente, pues no veo cómo voy a afeitarme ahora” (“*It is very annoying, for I do not see how I am to shave*”)⁶².

Aunque tan solo hemos comentado tres ejemplos, prácticamente todas las frases de Drácula están cargadas de doble sentido. Ante el lenguaje de Drácula la reacción de Harker siempre es la misma: no ve la ambigüedad de la que hacen gala los discursos del noble. No es capaz de entender ni asimilar el sentido último de sus afirmaciones. ¿Cómo puede ser que no se dé cuenta? La explicación hay que buscarla, de nuevo, en su forma de percibir el mundo. Como hemos visto, podemos descubrir el peso de las estructuras mentales de Harker a través de ese lenguaje vinculado con Inglaterra que no admite dudas, que ve la realidad en categorías binarias. A dicho lenguaje, que pontifica sobre la verdad y que no soporta la crítica ni voces que desentonen, podríamos

⁶¹ “Ansío caminar por las abarrotadas calles de su poderoso Londres, de hallarme en medio del torbellino y el frenesí de la humanidad, de compartir su vida, su cambio, su muerte, y todo lo que la hace ser lo que es”, en *II, JH, 7 May, 26 [85]*.

⁶² La escena en *II, JH, 8 May, 31 [93]*.

llamarlo, según la terminología de Mijaíl Bajtín, “lenguaje único”. Para el crítico ruso, el lenguaje único es:

Expresión de las fuerzas de unificación y centralización ideológico-literarias concretas que se desarrollan en indisoluble relación con los procesos de centralización político-social y cultural⁶³.

Es decir: se trata de un lenguaje que sólo tiene un sentido, una lectura. Es un lenguaje que se esfuerza por aherrojar la realidad, por imponer sobre el receptor y el hablante su propia visión del mundo, una visión unificada y centralizada, que no admite el cuestionamiento de ninguno de sus enunciados. Si en los libros británicos está dicho que la región de los Cárpatos hacia la que se encamina es una zona agreste, situada en el extremo más oriental del país, que sus habitantes descienden de Atila y los hunos y que son extremadamente supersticiosos, Jonathan Harker lo acepta como una verdad incuestionable. De este modo, todo lo que vea y traslade a su cuaderno incidirá en esos mismos aspectos que él ya ha leído, que conoce y sobre los que no experimenta la más mínima duda. El resultado final de su periplo será una confirmación de lo que ya sabía. Su idea del Imperio, de lo que simbolizan Inglaterra y Oriente quedará así reforzada. No habrá, pues, conocimiento, sino reconocimiento.

Sin embargo, como acabamos de ver, las palabras de Drácula no tienen un significado único: están sujetas a discusión, a interpretación, a diálogo. El lenguaje de Drácula, aunque sea a través de la transcripción realizada por Jonathan Harker, se presenta como algo plural, que admite diversas lecturas. No ofrece respuestas inmutables e incuestionables, sino todo lo contrario: ambigüedad y duda. Por eso Jonathan Harker no capta la riqueza del lenguaje de Drácula. Porque en su concepción del mundo sólo existe un sentido para las palabras, sólo una forma de entender la realidad. Drácula subvierte esos principios y junto a su actitud ambigua y desconcertante, se expresa en un lenguaje múltiple, sujeto permanentemente a discusión, paradójicamente vivo.

Para captar todas las voces que tienen cabida en sus oraciones, para dialogar con Drácula, hay que dejar de lado esa concepción de la verdad como algo eterno e inmutable y hay que escuchar, hay que aprender a escuchar. El conocimiento no está en el dogma, sino en la duda, en el cuestionamiento

⁶³ BAJTIN, Mijail, “La palabra en la novela”, en Mijail BATJIN, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, Madrid, Taurus, 1989 [1975], p. 89.

constante de nuestras convicciones, de nuestros principios, de nuestras creencias. No es de extrañar, por tanto, que Drácula siga fascinando; y que haya sido precisamente en los años 70 del siglo XX cuando este texto comenzara a suscitar el interés de diversas corrientes teóricas situadas entonces en los márgenes, y que en la actualidad ocupan una posición central dentro de la teoría crítica y los estudios culturales⁶⁴; tampoco es de extrañar que el pensamiento dogmático siga viendo en *Drácula* una manifestación más de la eterna lucha del bien contra el mal⁶⁵. Una lectura fiel al espíritu del lenguaje de Drácula no negaría nunca esa interpretación, pero no como la única, sino como una más (relativamente superficial y discutible) entre múltiples. Finalmente, tampoco es de extrañar que Harker vea al boyardo como una amenaza, como a un ser monstruoso: sus palabras y comportamientos cuestionan y desafían –y en gran medida aún siguen haciéndolo– el pensamiento occidental que encarnan el lenguaje y la conducta de Harker.

Pero aún queda una importante conclusión que puede extraerse de la forma en la que Drácula se expresa: su ambigüedad a la hora de hablar también le permite ser más sincero. El lenguaje único de Jonathan Harker, en cambio, revela su escaso interés por el otro, su hipocresía, su falsedad. En una de sus conversaciones Drácula le dice:

«You shall, I trust, rest here with me a while, so that by our talking I may learn the English intonation; and I would that you tell me when I make error, even of the smallest, in my speaking» (...) Of course I said all I could about being willing, and asked if I might come into that room when I chose⁶⁶.

⁶⁴ Algunos de estos trabajos, tan pioneros como polémicos, podrían ser los siguientes (citados por orden de publicación): Phyllis A. ROTH, "Suddenly Sexual Women in Bram Stoker's *Dracula*", en Glennis BYRON [ed.]: *Dracula. New Casebooks...*, (publicado por primera vez en 1977); Judith WEISSMAN, "Women as Vampires: *Dracula* as a Victorian Novel", *Midwest Quarterly*, Pittsburg (KS), Kansas State College of Pittsburg, Volume 18 (1977); Carol A. SENF, "*Dracula*: The Unseen Face in the Mirror", *The Journal of Narrative Technique*, Ypsilanti, Mich., Eastern Michigan University Press., Volume 9 (Fall, 1979); Carol A. SENF, "*Dracula*: Stoker's Response to the New Woman", *Victorian Studies*, Bloomington, Ind., Indiana University, 26:1 (Autumn, 1982); Christopher CRAFT, "«Kiss Me with Those Red Lips»: Gender and Inversion in Bram Stoker's *Dracula*", *Representations*, Berkeley (CA), University of California Press., Volume 8 (1984).

⁶⁵ Ver, por ejemplo, Eleanor BOURG NICHOLSON, "Introduction", en Bram STOKER, *Dracula*, edited by Eleanor BOURG NICHOLSON, San Francisco, Ignatius Press, 2012, p. xx; ver también Amanda GUILINGER, "Religion and Superstition in Bram Stoker's *Dracula*", en Bram STOKER, *Dracula*, edited by Eleanor BOURG NICHOLSON..., p. 513.

⁶⁶ "«Confío también en que permanecerá aquí conmigo una temporada, para que, mediante nuestras charlas, pueda aprender el acento inglés; y desearía que me indicara cuando cometa error, incluso el más mínimo, en mi hablar» (...) Por supuesto afirmé que lo entendía todo con el mayor énfasis que fui capaz de reunir, y pregunté si me daba su permiso para entrar en aquella habitación cuando lo deseara", en II, JH, 7 May, 26 [86].

Harker dice una cosa y piensa otra: no corrige al boyardo cuando se equivoca; Drácula, en cambio, hace lo que dice y dice lo que hace. Sus palabras, al estar sujetas a diferentes interpretaciones, le dejan más espacio para expresar sus verdaderos sentimientos, sus verdaderas intenciones. Es más auténtico y honesto que Jonathan Harker. Drácula, por ejemplo, no esconde su desprecio al vulgo: “*Because your peasant is at heart a coward and a fool*” (“Porque en el fondo el campesino es un cobarde y un necio”)⁶⁷. Harker, en cambio, trata de ocultar su indiferencia hacia ellos, en ningún momento la expresa abiertamente. El pasante de abogado no sólo está (o cree estar) prisionero en el castillo; la estructura de su lenguaje lo mantiene encerrado en una cárcel. En ese sentido, la forma de hablar de Drácula también es liberadora, pues le permite adecuar mejor lo que dice y piensa con lo que hace.

Drácula, a diferencia del pasante (que no querría estar allí pero calla, que utiliza un diario cifrado para expresar sus verdaderos sentimientos⁶⁸), se muestra tal cual es: enseña los colmillos, sus habilidades y su ferocidad; muestra orgullo o desprecio, irritación o enfado, emoción, añoranza o tristeza cuando las circunstancias lo invitan a hacerlo. Su lenguaje además le permite no mentir abiertamente, no contradecirse con tanto descaro como sí lo hace Jonathan Harker. Quiere ir a Londres para compartir la muerte con sus habitantes, pero para eso ha de pasar completamente inadvertido. Por otro lado, afirma que es amo y que quiere seguir siéndolo, no quiere perder poder en su nuevo destino. No le oculta a Harker ninguna de sus intenciones, aunque tampoco se las concrete al detalle. Al fin y al cabo, el joven pasante tampoco le pregunta más: ni le interesa ni termina de entender lo que realmente le está diciendo o confesando Drácula. La incapacidad de Harker para leer entre líneas obedece a ese gran muro que separa sus mundos y que no es tan solo una cuestión física o geográfica. Sin embargo, a través de esa pared construida por Harker y que poco a poco se desmoronará, algo se puede discernir. Quizá seamos capaces de averiguar aspectos sobre el boyardo que vayan más allá de la imagen transmitida por Harker.

⁶⁷ En II, JH, 7 May, 27 [87].

⁶⁸ Harker redacta su diario en caracteres taquigráficos, como puede apreciarse al comienzo del mismo.

LA CONFESIÓN Y EL FRACASO

Ponerse en la piel de Drácula, analizar su punto de vista, no es una tarea sencilla. El boyardo es uno de los pocos personajes principales de la narración que no tiene voz propia, al que no se le concede la libertad y el derecho a contar directamente su versión de los hechos. Siempre son otros los que hablan por él, los que repiten lo que supuestamente ha dicho. Ante esta situación, ante la falta de una fuente directa que nos permita afirmar o negar con propiedad, se hace necesario recurrir a testimonios indirectos, lo que nos autoriza a suponer o a especular, pero nunca a afirmar de manera taxativa. El silencio al que es reducido Drácula dice mucho de aquellos que lo acallan, pero nada aporta, o muy poco, sobre lo que piensa o siente realmente el noble transilvano. La única información que disponemos para el caso que nos ocupa es el documento de Jonathan Harker. Con lo que allí transmite sobre Drácula nos tendremos que conformar, sin olvidar que la imagen que tenemos de él es la que otros han construido, la que quieren que nos creamos; por ejemplo: no tenemos forma de averiguar hasta qué punto Drácula es ese ser monstruoso que dibuja Harker.

Un primer hilo del que podemos tirar es el de la forma de hablar del noble. En una de sus charlas nocturnas, Jonathan le pregunta por su país: “*I asked him a few questions on Transylvanian history, and he warmed up to the subject wonderfully*”⁶⁹. El boyardo, entonces, se entusiasma sobremanera: “*he grew excited as he spoke*” (“se fue excitando a medida que iba hablando”). Tanto es así que Harker tiene la impresión de que habla de sucesos y batallas “*as if he had been present at them all*” (“como si hubiera estado presente en todas ellas”). ¿Como si hubiera estado presente en todas ellas? Harker, una vez más, no capta el verdadero mensaje que transmiten las palabras del noble, aunque sus inocentes anotaciones nos ponen sobre la pista. Si analizamos estos comentarios teniendo en cuenta sus peculiaridades dialécticas –su ambigua sinceridad–, el sentido último de su alocución queda clara enseguida.

⁶⁹ “Le he hecho un par de preguntas acerca de la historia de Transilvania y el tema le ha animado de manera asombrosa”. La escena que voy a analizar se encuentra en *III, JH, Midnight, 33-35 [96-100]*. Allí pueden localizarse todas las referencias.

El lenguaje de Drácula abre la posibilidad de que, afectivamente, haya estado presente en aquellas batallas, en todos los sucesos que relata. Así, cuando el vampiro afirma que, para un boyardo “*the pride of his house and name is his own pride, that their glory is his glory, that their fate is his fate*” (“el orgullo de su casa y su linaje es su propio orgullo, que su gloria es su gloria, que su destino es su destino”), no habla sólo en sentido figurado, sino que puede ser que, literalmente, el orgullo de su casa y su linaje sean su propio orgullo; y esto es así porque en buena medida, su casa, su linaje y su orgullo están encarnados en él. Por eso habla con tanto énfasis, porque es posible que haya vivido en sus propias carnes los acontecimientos que relata. Y los revive, además, como si sucedieran en ese mismo instante: “*He (...) walked about the room pulling his great white moustache and grasping anything on which he laid his hands as though he would crush it by main strength*”⁷⁰. En Drácula, pues, pasado y presente se solapan: están presentes a la vez en esa habitación coexistiendo en su propia persona.

Su discurso comienza con la exposición de la historia de su raza, aludiendo a Thor y a Odín, a los *berserkers*, a Atila y los hunos, a las brujas, los diablos y los hombres-lobo, a las guerras, las conquistas y la sangre. Y luego prosigue:

*Is it a wonder that we were a conquering race; that we were proud; that when the Magyar, the Lombard, the Avar, the Bulgar, or the Turk poured his thousands on our frontiers, we drove them back? (...) When was redeemed that great shame of my nation, the shame of Cassova, when the flags of the Wallach and the Magyar went down beneath the Crescent, who was it but one of my own race who as Voivode crossed the Danube and beat the Turk on his own ground? This was a Dracula indeed! (...) Was it not this Dracula, indeed, who inspired that other of his race who in a later age again and again brought his forces over the great river into Turkeyland; who, when he was beaten back, came again, and again, and again, though he had to come alone from the bloody field where his troops were being slaughtered, since he knew that he alone could ultimately triumph? They said that he thought only of himself. Bah! what good are peasants without a leader? Where ends the war without a brain and heart to conduct it? Again, when, after the battle of Mohacs, we threw off the Hungarian yoke, we of the Dracula blood were amongst their leaders, for our spirit would not brook that we were not free*⁷¹.

⁷⁰ “Recorrió la habitación tirando de su gran mostacho blanco y agarrando cualquier objeto que quedara a su alcance como si fuera a aplastarlo con su tremenda fuerza”, en *III, JH, Midnight*, 33 [97]).

⁷¹ “¿Es sorprendente acaso que seamos una raza conquistadora; que seamos orgullosos; que cuando el magiar, el lombardo, el ávaro, el búlgaro, o el turco hayan enviado a sus legiones contra nuestras fronteras, les hayamos rechazado? (...) Cuando fue redimida la gran vergüenza de mi nación, la vergüenza de Cassova, en la que las banderas de valacos y magiares cayeron ante la Media Luna; ¿quién sino uno de mi propia raza fue el que, como *voivoda*, cruzó el Danubio y derrotó al turco en su propio

La forma de contar los hechos, la pasión que despliega y los detalles tan concretos que desvela no dejan lugar a dudas: la historia de su tierra es la suya propia; no se puede entender la una sin la otra; o como dice Harker: *“It seemed to have in it a whole history of the country”* (“Parecía contener en su persona toda la historia del país”). En Drácula se encarna la historia (*“history”*) y el país (*“the country”*). Siendo conscientes de esos extraños vínculos, la descripción que el diario hace del paisaje y el castillo puede proporcionarnos algún indicio sobre la forma de ser de Drácula, sobre su particular punto de vista.

Si hacemos caso a ese doble lenguaje de Drácula tal y como nos lo transmite Jonathan Harker, la tierra en la que el boyardo lleva viviendo unos trescientos años ha visto mucho dolor y sufrimiento. Y si en Drácula se encarna la historia y el país...: *“There is hardly a foot of soil in all this region that has not been enriched by the blood of men, patriots or invaders”*⁷². De igual modo, la mansión del noble tiene centenares de años de antigüedad: está semiabandonada y semiderruida. Algo parecido se puede deducir sobre Drácula prestando atención a sus propias palabras:

*Ah, young sir, the Szekelys –and the Dracula as their heart’s blood, their brains, and their swords—can boast a record that mushroom growths like the Hapsburgs and the Romanoffs can never reach. The warlike days are over. Blood is too precious a thing in these days of dishonourable peace; and the glories of the great races are as a tale that is told*⁷³.

Los días de esplendor han pasado, en efecto. Para un guerrero, para un cazador como Drácula, la gloria, la acción y las hazañas quedan lejos, demasiado lejos. Por eso quiere marcharse a Londres, porque el noble sabe

terreno? ¡Así es, fue un Drácula! (...) ¿No fue acaso este Drácula el que inspiró a otro de su raza quien, tiempo después, condujo a sus fuerza una y otra vez al otro lado del río, a Turquía; quien, a pesar de ser rechazado, regresó una y otra y otra y otra vez, aunque tuviera que volver completamente solo del ensangrentado campo de batalla en el que sus tropas estaban siendo masacradas, puesto que sabía que sólo él podría, en última instancia, triunfar? Dijeron que sólo pensaba en sí mismo. ¡Bah! ¿De qué sirven los campesinos sin un líder? ¿En qué acaba una guerra sin un cerebro y un corazón que la guíen? Y una vez más, cuando nos sacudimos el yugo del húngaro tras la batalla de Mohacs, nosotros, los de la sangre de Dracula nos contamos entre sus dirigentes, pues nuestro espíritu no cejaría mientras no fuéramos libres”, en *III, JH, Midnight, 34-35 [98-100]*.

⁷² “No queda ni un solo palmo de tierra en toda esta región que no haya sido regado con la sangre de patriotas o invasores”, en *“II, JH, 7 May, 27 [87]*.

⁷³ “Ah, joven caballero, los szekler (y los Drácula, como la sangre que hace palpitar sus corazones, sus cerebros y sus espadas) pueden jactarse de un historial que esos Habsburgo y esos Romanoff nunca podrán alcanzar aunque sigan multiplicándose como hongos. Los días de guerra han terminado. La sangre es demasiado preciosa en estos tiempos de paz deshonrosa, y las glorias de las grandes razas son sólo una historia que contar”, en *III, JH, Medianoche, 35 [100]*.

que no tiene futuro en Transilvania. Los aldeanos lo conocen y, por tanto, lo evitan y lo temen. Necesita sangre nueva, nuevos horizontes en los que seguir siendo amo. Un sitio en el que pasar, además, desapercibido, un lugar tan frondoso y profundo, que proporcione tanto anonimato como los montes y bosques de los Cárpatos. Su mundo feudal, su vida como noble, tiene los días contados: la riqueza y el poder ya no están en la tierra, ya no están en las armas y en la guerra. Los tiempos han cambiado y él tiene que hacer lo propio para seguir siendo el mismo.

La presencia de ese joven pasante de abogado no hace más que confirmar sus pretensiones. Por fortuna el boyardo tiene dinero y puede comprar ciertas propiedades, trasladarse a Londres, la metrópoli que está liderando esa gran transformación. Allí está su futuro, sin lugar a dudas. En Transilvania su existencia se marchita, se viene, poco a poco, abajo, exactamente igual que su fortaleza: *“The walls of my castle are broken; the shadows are many, and the wind breathes cold through the broken battlements and casements”*⁷⁴. Su vida es triste, fría y solitaria. Añora a sus seres queridos: *“My heart, through weary years of mourning over the dead, is not attuned to mirth”*⁷⁵. Necesita desesperadamente un cambio en su melancólico pasar. Está claro que a Drácula le gusta la vida retirada, le agrada la quietud y la tranquilidad: *“I seek no gaiety nor mirth, not the bright voluptuosness of much sunshine and sparkling waters which please the young and gay. I am no longer young”*⁷⁶. Drácula parece hastiado del paraje en el que vive, acosado por recuerdos nostálgicos y pesarosos, por las sombras, por el helor de unas paredes que se desmoronan. Sin embargo, para su nueva vida en Inglaterra quiere algo similar, una residencia vieja y abandonada que le recuerde de dónde viene. Por eso ha encargado al bufete de abogados de Peter Hawkins que le busque una propiedad adecuada a sus necesidades cerca de Londres. El empleado Harker la encuentra en Purfleet, un suburbio situado a unos treinta kilómetros de la capital⁷⁷. ¿Cómo es su nueva mansión?

⁷⁴ “Los muros de mi castillo se agrietan, abundan las sombras y el viento exhala su frío aliento a través de las derruidas almenas y ventanales”, en *II, JH, 7 May, 29 [91]*.

⁷⁵ “Mi corazón, después de tantos años agotadores de llorar a los muertos, no está en consonancia con la risa”, en *II, JH, 7 May, 29 [90-91]*.

⁷⁶ “No busco alegría, ni risas, ni la brillante voluptuosidad de la luz del sol y las aguas cristalinas, que tanto complacen a los jóvenes y alegres. Yo ya no soy joven”, en *II, JH, 7 May, 29 [90]*.

⁷⁷ STOKER, Bram, *Drácula*, edición de Óscar Palmer Yáñez, Madrid, Valdemar, 2010, p. 89. En nota.

It is surrounded by a high wall, of ancient structure, built of heavy stones, and has not been repaired for a large number of years. The closed gates were of heavy old oak and iron, all eaten with rust (...). There are many trees on it, which make it in places gloomy, and there is a deep, dark-looking pond or small lake, evidently fed by some springs, as the water is clear and flows away in a fair-sized stream. The house is very large and of all periods back, I should say, to medieval times, for one part is of stone immensely thick, with only a few windows high up and heavily barred with iron. It looks like part of a keep, and is close to an old chapel or church. I could not enter it (...). I can only guess at the amount of ground it covers, which must be very great⁷⁸.

La casa, en efecto es perfecta, tiene exactamente las mismas características que el castillo: es vieja, está en ruinas, es grande y solitaria; y además, de límites imprecisos. Sin contar que el entorno recuerda un tanto al paisaje de los Cárpatos. El propio Drácula así lo reconoce: “*I am glad that it is old and big*” (“Me alegra que sea vieja y grande”⁷⁹). Y luego añade, haciendo uso de ese doble lenguaje que ya hemos analizado:

I myself am of an old family, and to live in a new house would kill me. A house cannot be made habitable in a day; and, after all, how few days go to make up a century. I rejoice also that there is a chapel of old times. We Transylvanian nobles love not to think that our bones may be amongst the common dead⁸⁰.

Si a Drácula le alegra (“*I am glad*”) que la casa sea vieja y grande, aún le alegra más (“*I rejoice*”) saber que cuenta con una antigua capilla. Esa es la que Harker no ha podido entrar y que es el sitio que verdaderamente interesa al noble. Drácula quiere tranquilidad y soledad, y con independencia que se sienta más a gusto en lugares viejos y semiabandonados, lo que mayormente aprecia de su nuevo hogar en Inglaterra es, una vez más, pasar desapercibido, que nadie sepa que vive allí. Mientras la casa se vea en ruinas y deshabitada todo irá bien para el boyardo, porque de hecho él ni habita el castillo ni va a

⁷⁸ “Está completamente rodeado por un alto muro, de estructura antigua, levantado con enormes piedras, que lleva años sin ser reparado. Las puertas son de roble viejo y hierro comido por el óxido (...). Hay muchos árboles, por lo que en algunas zonas es sombría, y también hay un profundo y oscuro estanque, o pequeño lago, evidentemente alimentado por algunos arroyos, pues el agua es cristalina y fluye en una corriente de considerables proporciones. La casa es muy grande y se remonta, diría yo, a tiempos medievales, ya que parte de la misma está construida con bloques de piedra de gran espesor y sólo tiene un par de ventanas en lo más alto, enrejadas con barrotes de hierro. Parece haber formado parte de una fortaleza, y se encuentra cerca de una vieja capilla o iglesia en la que no pude entrar (...). Sólo puedo hacer un cálculo aproximado de la cantidad de terreno que ocupa realmente, que debe ser enorme”, en *II, JH, 7 May, 28-29 [89-90]*.

⁷⁹ *II, JH, 7 May, 29 [90]*.

⁸⁰ “Yo mismo provengo de una familia centenaria, y vivir en una casa nueva me mataría. Una casa no se hace habitable en un día; y, después de todo, qué pocos días hacen un siglo. Me alegra que haya una capilla antigua. A nosotros, los nobles transilvanos, no nos agrada pensar que nuestros huesos puedan acabar reposando entre los de los muertos comunes”, en *II, JH, 7 May, 29 [90]*.

habitar su nueva propiedad de Londres. Ya hemos visto cómo Harker descubre que el dormitorio de Drácula está abandonado, *“barely furnished with odd things, which seemed to have never been used”*⁸¹ La prueba de que ese no es ni va a ser su hogar la tenemos en cómo Drácula se refiere a su castillo y a su nueva casa en Purfleet. Cuando se refiere a ellas siempre emplea la palabra *“house”*: *“Welcome to my house!”* (“Bienvenido a mi casa”); *“Again he said: -- Welcome to my house”* (“Bienvenido a mi casa –repitió”); *“I am Dracula; and I bid you welcome, Mr Harker, to my house”* (“Yo soy Drácula. Y le doy la bienvenida, señor Harker, a mi casa”); *“«Come», he said at last, «tell me of London and of the house which you have procured for me»”* (“Vamos –dijo al fin el Conde--, hábleme de Londres y de esa casa que han adquirido para mí”); *“Not an hour shall you wait in my house against your will”* (“No deberá usted permanecer ni una sola hora en mi casa en contra de su voluntad”)⁸².

Harker, en cambio utiliza la expresión *“home”* para referirse a su casa, a su hogar. Y el propio Drácula emplea esa misma palabra cuando alude al hogar de su invitado: *“Your letter home has been despatched”* (“Su carta a casa ya ha sido enviada”); *“It will doubtless please your friends to know that you are well, and that you look forward to getting home to them”* (“Sin duda complacerá a sus amigos saber que se encuentra usted bien y que está deseando volver a casa con ellos”⁸³). Pero el boyardo, así como nunca se dice “conde”, nunca emplea directamente la palabra *“home”* en referencia a su castillo. La fortaleza, como la casa de Londres, no es más que una estructura vacía y solitaria, una simple fachada.

Su hogar, desde luego, está en otro sitio, quizá en el ataúd y en la tierra sobre la que duerme; esa tierra que durante siglos ha bebido, que se ha enriquecido (*“enriched”*) con la sangre de hombres, mujeres y niños; esa tierra amable y apacible que en cualquier momento puede despertar su incontenible furia; una tierra ambigua, con amenazadores picos dentados y liberadores, paisajes. Un lugar en el que aúllan los lobos y en el que el agua fluye como una delicada serpiente de plata, una tierra que forma parte de Drácula o de la que

⁸¹ “Apenas estaba amueblada con trastos viejos que parecían no haber sido utilizados nunca”, en *IV, JH, Same day, later, 50 [123]*.

⁸² Las referencias en *II, JH, 5 May, 22[78-79]*, *II, JH, 7 May, 27 [88]* y *IV, JHa, 29 June, 51 [126]*.

⁸³ Las referencias en *IV, JH, 29 June, 51 [125]* y *III, JH, 12 May, 37 [103]*.

Drácula forma parte. Quizá sea eso lo más parecido que tiene a su hogar: por eso se la lleva con él.

El único element del castillo que, al parecer, le procura algo de placer es la biblioteca: “*These friends –and he laid his hand on some of the books— have been good friends to me, (...) have given me many, many hours of pleasure*”⁸⁴. Si para Montaigne su biblioteca es un refugio, la función que esta habitación cumple en Drácula parece similar.

Frente al abatimiento en el que parece estar inmerso, tanto el proyecto de viaje a Inglaterra como la llegada de Harker provocan un cambio en sus expectativas. Por un lado, está tan necesitado de compañía que se pasa horas y horas hablando con su invitado, confesándole a su manera todo lo que es, sus planes y aspiraciones. Contemplada desde cierto punto de vista, la existencia de Drácula, más que monstruosa, resulta triste, e incluso un poco patética. Sus avidez de sangre, poder y dominio lo han conducido a la más estricta soledad, a un asilamiento del que ansía imperiosamente salir. La solución a sus problemas cree encontrarla en su traslado al corazón de la vida moderna, a Inglaterra, pero sus intentos por cambiar su cotidianidad van a revelarse tan infructuosos como su voluntad de pasar desapercibido en aquel nuevo país.

Cuando Drácula emprende el viaje a Inglaterra lo hace con un extenso conocimiento de la sociedad hacia la que se dirige. El noble transilvano lleva años preparando su marcha. Según relata Jonathan Harker en su diario, la biblioteca del “Conde” está llena de libros acerca de Inglaterra, estanterías y estanterías repletas de volúmenes, periódicos y revistas⁸⁵. Drácula ha invertido mucho tiempo en documentarse, leer y estudiar distintos textos sobre la cultura inglesa:

*The books were of the most varied kind -- History, geography, politics, political economy, botany, geology, law— all relating to England and English life and customs and manners*⁸⁶.

⁸⁴ “Estos amigos –y posó su mano sobre algunos de los libros— han sido fieles compañeros míos (...), y me han proporcionado muchas, muchas horas de placer”, en *II, JH, 7 May, 26 [85]*.

⁸⁵ “A vast number of English books, whole shelves full of them, and bound volumes of magazines and newspapers” (“Un gran número de libros ingleses –estanterías enteras repletas de ellos—y volúmenes encuadernados de diarios y revistas”), en *II, JH, 7 May, 25 [84]*.

⁸⁶ “Los libros eran de las más variadas materias: historia, geografía, política, economía, botánica, geología, leyes... todos relacionados con Inglaterra, la vida inglesa y sus costumbres”, en *II, JH, 7 May, 25 [84]*.

Entre los libros trabajados por Drácula, Harker menciona el Directorio Comercial de Londres, el libro «Rojo», el libro «Azul», el Almanaque de Whitaker, los anuarios del Ejército y la Marina, el Anuario Legal y la Guía Bradshaw⁸⁷. Como puede comprobarse, la información que recopila el noble es bastante exhaustiva. Drácula no deja un solo aspecto de la sociedad británica por estudiar: desde la historia de las Islas hasta las rutas férreas desplegadas por ellas; desde la situación del gobierno, los nobles y la iglesia hasta las estadísticas criminales; desde la botánica o la geografía hasta lo dicho en las sesiones parlamentarias; desde las noticias económicas y los eventos deportivos hasta el estado jurídico, comercial y militar del Imperio.

La pretensión del noble transilvano es sencilla: conocer en profundidad el lugar al que se dirige. Así se lo explica en un momento dado a Jonathan Harker refiriéndose a todos esos libros: “*Through them I have come to know your great England*” (“Gracias a ellos he llegado a conocer su gran Inglaterra”)⁸⁸. Su deseo es que no haya nada en su comportamiento o en su acento que pueda facilitar su identificación como extranjero: “*I am content if I am like the rest, so that no man stops if he see me, or pause in his speaking if he hear my words, to say, «Ha, ha! a stranger!»*”⁸⁹.

Drácula confía en que todo lo que está leyendo le sirva para llevar a buen término su empresa cuando decida trasladar su residencia a las Islas Británicas. Sin embargo, el vampiro no advierte el abismo que lo distancia de los habitantes de la metrópoli. O, si lo advierte, lo subestima. La separación que existe entre su mundo y el de Jonathan Harker es mucho mayor que los 2.500 kilómetros que se interponen entre Londres y la fortaleza de los Cárpatos. El boyardo vive en un entorno esencialmente medieval. Habita en un castillo aislado y solitario, sin ningún adelanto que pueda calificarse como moderno. En su universo ni siquiera existe la división del trabajo, fuente de la civilización según Émile Durkheim, “condición necesaria para el

⁸⁷ *II, JH, 7 May, 25 [84]*. La explicación sobre el contenido de los libros puede encontrarse en Bram STOKER, *Drácula*, edición de Óscar PALMER YÁÑEZ..., p. 84, notas 19, 20, 21, 22 y 23. Los datos sobre la Guía Bradshaw, en la página 88, nota 27.

⁸⁸ En *II, JH, 7 May, 26 [85]*.

⁸⁹ “Me contento con ser como los demás, de modo que ningún hombre se detenga al verme, o haga una pausa en su conversación al oír mis palabras, para decir: «¡Ja, ja! ¡Un extranjero!»”, en *II, JH, 7 May, 26 [85-86]*.

desenvolvimiento intelectual y material de las sociedades”⁹⁰. Harker se extraña de no ver a un solo sirviente durante su estancia allí (“*I have not yet seen a servant anywhere*”⁹¹). Tardará un par de días en darse cuenta de que es el propio Drácula quien hace de cochero, de mayordomo, de cocinero, de camarero y de criado⁹².

El Londres de finales del siglo XIX, la ciudad que ha elegido Drácula para vivir, se encuentra en las antípodas de este modelo. Es la capital de un vastísimo imperio, una urbe populosa, industrial y moderna. El noble aspira a confundirse entre toda esa masa de gente, pero no se da cuenta de que una vez allí dejará de ser “un observador no participante para convertirse en aspirante a miembro del grupo al que se acerca”⁹³. Pese a su voluntad y empeño, los esquemas que se ha formado de la sociedad inglesa pronto se revelarán insuficientes para abordar con un mínimo de garantías su integración discreta en dicha comunidad. Lo que desde la distancia solo podía ser conocimiento indirecto con apariencia de seguridad, el contacto inmediato y continuo con la cultura estudiada no hace más que plantearle dificultades y malentendidos.

Por mucho que sepa de Inglaterra, de sus tradiciones, de sus costumbres y de sus gentes, lo que el trato efectivo con ese grupo cultural pondrá de manifiesto será duro de aceptar: “en su nuevo ambiente, todo parece muy diferente de lo que él suponía en su lugar de origen”⁹⁴. Drácula se traslada a un país extraño, a una región con unas pautas culturales tan distintas a las suyas que lo desbordan, convirtiendo su estancia allí en “una situación problemática y difícil de dominar”⁹⁵. Su aspecto, su porte y su actitud le impiden pasar desapercibido. Mina Harker lo define, sin saber quién es, como una persona fiera y desagradable (“*he looked so fierce and nasty*”), con unos dientes “puntiagudos como los de un animal” (“*were pointed like an animal's*”⁹⁶). Un trabajador llamado Bloxam lo califica, a pesar de su aspecto avejentado y delgado, como “uno de los tipos más fuertes que haya visto en mi vida” (“*he*

⁹⁰ DURKHEIM, Émile, *La división del trabajo social I*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1985 [1893], p. 58.

⁹¹ II, JH, 7 May, 25 [83].

⁹² III, JH, (continued), 32 [96].

⁹³ SCHUTZ, Alfred, *Estudios sobre teoría social*, Buenos Aires, Amorrortu, 1974 [1964], p. 100.

⁹⁴ SCHUTZ, Alfred, *Estudios sobre teoría social...*, pp. 101-102.

⁹⁵ SCHUTZ, Alfred, *Estudios sobre teoría social...*, p. 106.

⁹⁶ XIII, Mina, 22 September, 155 [307].

*was the strongest chap I ever struck*⁹⁷). Un marinero, en fin, lo describe como un hombre alto, “con unos ojos que parecen echar chispas” (“*and eyes that seem to be burning*”). Va vestido, además, de forma inadecuada para el lugar en el que se encuentra: completamente de negro y con un sombrero de paja, “que no pega ni con su persona ni con el tiempo” (“*which suit not him or the time*”⁹⁸). Para el grupo de varones que lo persiguen resulta fácil identificarlo debido a esas peculiaridades físicas y culturales que no ha podido o sabido camuflar.

Drácula, finalmente, debe desistir. El boyardo quiere prosperar, quiere sentirse vivo, pero se ve obligado a regresar a los Cárpatos consciente de su fracaso. Su sueño se ha hecho añicos, pero confía en regresar, pues considera que el tiempo está de su parte. Sin embargo, ya es tarde para él. La vida, aunque larga, se le escurre entre las manos: “*How few days go to make up a century*” (“Qué pocos días hacen un siglo”) ⁹⁹. Como al personaje de uno de los poemas de Konstantino Kavafis, las oportunidades que ha dejado pasar en Transilvania no las podrá recuperar en ningún otro lugar.

Dices «Iré a otra tierra, hacia otro mar // y una ciudad mejor con certeza hallaré. // Pues cada esfuerzo mío está aquí condenado, // y muere mi corazón // lo mismo que mis pensamientos en esta desolada languidez. // Donde vuelvo los ojos sólo veo // las oscuras ruinas de mi vida // y los muchos años que aquí pasé o destruí». // No hallarás otra tierra ni otra mar. // La ciudad irá en ti siempre. Volverás // a las mismas calles. Y en los mismos suburbios llegará tu vejez; // en la misma casa encanecerás. // Pues la ciudad siempre es la misma. Otra no busques –no la hay--, // ni caminos ni barcos para ti. // La vida que aquí perdiste // La has destruido en toda la tierra¹⁰⁰.

⁹⁷ XX, JH, 2 October, evening, 231 [443].

⁹⁸ XXIV, Mina, 5 October, 5 p.m., 276 [521].

⁹⁹ en II, JH, 7 May, 29 [90].

¹⁰⁰ KAVAFIS, Konstantino, “La ciudad”, en *Poesías completas*, Madrid, Hiperión, 1985 [1935], p. 37.

VIII

EL VIAJE INTERIOR

¿CONOCER AL OTRO?

Que viajar sirve para conocer al Otro es una afirmación que, por lo visto hasta ahora, debería ser dejada en suspenso, entre interrogantes. Jonathan Harker marcha a Transilvania por motivos estrictamente laborales. No pone mucho interés por ahondar en las costumbres de los lugareños; tampoco tiene la obligación de hacerlo. El pasante es un ciudadano normal y corriente que acude a un lugar extraño con unas ideas muy firmes de la región hacia la que se encamina. Parte con los prejuicios propios de su tiempo: todo viajero europeo de la época los posee en mayor o menor medida. Sabemos que muchos de ellos mienten, que ven solo lo que quieren ver o lo que pueden ver en función de sus conocimientos, lo que su cultura les permite. Imbuido por la retórica imperial y su “misión civilizadora”, por la imagen de Oriente y por las ideas racionales y escépticas originarias de la Ilustración, el relato de lo que contempla en su desplazamiento se amolda perfectamente a esas mismas doctrinas.

Sin embargo, así como Jonathan Harker no es un aventurero, sino un empleado más bien anodino, su forma de contemplar el entorno por el que avanza no se corresponde exactamente con la mirada imperial. Aunque posee algunos de sus rasgos característicos y su narración denota la creencia en una clara superioridad material, cultural y moral de Occidente sobre Oriente, la mencionada superioridad no arrastra consigo la idea de sometimiento¹. Tampoco un deseo imperioso de silenciar o cosificar al otro. Sus retratos no son posesivos: a los aldeanos se les escucha, aunque en un principio no se les haga caso. Las vaguedades con las que dibuja el paisaje sugieren, más que

¹ PRATT, Mary Louise, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London, New York, Routledge, 2008 [1992], p. 48 (p. 102 en la edición castellana).

apropiación y dominio, desconcierto y caos. Más que someter él al paisaje con descripciones precisas, el paisaje lo va sometiendo a él.

Al emprender el viaje todo discurre como Jonathan Harker espera en un desplazamiento de esas características. Sin embargo, hay un momento en el que las cosas cambian. Conforme avanza hacia el Este la sensación de atraso, de inferioridad, de barbarie y de peligro se hace cada vez más acusada. ¿Qué le espera a Harker al final de su destino? “*What sort of place had I come to, and among what kind of people?*”². En este cuadro puede observarse esquemáticamente la evolución del entorno conforme el pasante avanza hacia Oriente. Obsérvese cómo su llegada al castillo rompe toda la secuencia lógica.

	VIENA- KLAUSENBURGO		BISTRITZ- PASO DEL BORGO		CASTILLO
MEDIOS DE TRANSPORTE	Tren. 1h. retraso.	Tren. Bastante puntual	Tren. Más de 1h. de atraso.	Diligencia. Llega tarde.	Diligencia. 1h. adelanto.
COMIDA	Pollo, pimentón. Muy bueno.	Berenjena . Excelente.	Carne para gatos.	Alcohol	Pollo asado. Buenísimo.
HOMBRES	Idénticos a nuestros aldeanos.	Más bárbaros que el resto.	Anciano en mangas de camisa	Checos y eslovacos con bocio	Un hombre extremadamen te educado, culto y correcto.
MUJERES	Bonitas si no te acercas a ellas. Desgarbadas de cintura.		Anciana con un delantal ajustado hasta el límite de la modestia.		Tres mujeres jóvenes. Hermosísimas
PAISAJE	Pequeños pueblos, escarpadas colinas	“Ríos y torrentes que parecen sufrir grandes crecidas”	Nubes oscuras, opresiva sensación del trueno	Grandes y peligrosos peñascos. Cada vez más frío, viento cortante, completa oscuridad	Gran dormitorio bien iluminado, caliente y acogedor.

Cuadro 1. Evolución del entorno conforme Jonathan Harker avanza hacia Oriente. Elaboración propia.

² “¿A qué clase de sitio había llegado, y con qué clase de gente iba a encontrarme?, en *II, JH, 5 May, 21*. La traducción de este fragmento pertenece a Juan Antonio Molina Foix (*Drácula*, Cátedra, 2008 [1993], p. 117). En la versión de Óscar Palmer la frase en cuestión, misteriosamente, ha desaparecido.

Así es. La diligencia llega al castillo con una hora de adelanto, la comida es exquisita, las habitaciones, acogedoras, bien iluminadas y calientes, y allí se reúne con un hombre extraordinariamente educado, culto y correcto. El discurso y la actitud de Drácula, además, desafían gran parte de las creencias que el pasante ha traído de Gran Bretaña. Como le sucede con el paisaje, Jonathan Harker es dominado poco a poco por la confusión, por la desorientación, por la desconfianza. Aunque algo más sosegado tras la impresionante llegada al castillo, su primer encuentro con Drácula no termina de tranquilizarlo: “*I am all in a sea of wonders. I doubt; I fear*” (“Estoy hecho un mar de confusiones. Tengo dudas, temores”)³. ¿De qué duda Jonathan Harker? De todo cuanto le rodea, de lo que ven sus ojos, pero también de lo que cree cierto y asentado. Ha visto lobos que obedecen las órdenes de un ser humano, mujeres sin sombra a las que desea y teme, un hombre fascinante y aterrador que no se refleja en los espejos, que desafía toda lógica racional reptando cabeza abajo por los muros del castillo... Su experiencia durante el viaje y en el castillo hace que sus creencias más firmes y profundas se tambaleen; la percepción que tenía del mundo parece venirse abajo: “*Safety and the assurance of safety are things of the past*” (“La seguridad y la garantía de seguridad son cosas del pasado”)⁴.

Las concepciones del mundo que durante su viaje a Transilvania chocan en su cabeza como dos trenes en marcha tienen que ver con la identidad y con la naturaleza del Otro, con el conocimiento y la verdad. Jonathan Harker asegura que Drácula es un monstruo. Pero de los eslovacos, así en general, dice que son más bárbaros que el resto. ¿A cuántos ha visto? ¿Las mujeres son todas desgarradas de cintura? Le basta cruzarse con algunos checos para afirmar que el bocio está muy extendido entre ellos. ¿Por qué hemos de aceptar, sin siquiera ponerlo en duda, que Drácula es un vampiro? ¿Es efectivamente así?

Mantener conversaciones desde la caída de la tarde hasta el amanecer no es algo que le favorezca mucho al pasante, dada la situación nerviosa por la

³ La traducción, en este caso, es de Francisco TORRES OLIVER para Bruguera (1985 [1981], p. 31). La de Palmer dice así: “Me encuentro sumido en un mar de dudas. Recelo, temo”, en *II, JH, 5 May, 24 [83]*.

⁴ En *III, JH, Later: the Morning of 16 May, 41 [108]*.

que atraviesa. Empieza a sospechar que vivir de noche puede estar trastocándolo y desorientándolo. No hay que olvidar que llega al castillo pasada la medianoche, es decir, iniciado ya el día cinco, y que no se va a la cama hasta las cinco o las seis de la madrugada. El día seis también se acuesta al amanecer; el día siete duerme poco, y el día ocho vuelve a acostarse al despuntar el alba. Conforme va viendo cosas extrañas, conforme se siente cada vez más inquieto, amenazado y en peligro, comienza a buscar alguna explicación que le permita encajar sus percepciones con sus creencias: “*It may be that this strange night-existence is telling on me*” (“Podría ser que esta extraña existencia esté empezando a afectarme”)⁵. Y unos días después añade: “*I am beginning to feel this nocturnal existence tell on me. It is destroying my nerve*”⁶ No está acostumbrado a los horarios de Drácula y teme estar pagando esa falta de descanso nocturno.

Tanto la falta de sueño como los extraños sucesos que contempla le hacen preguntarse por su salud mental. Lo cierto es que la locura ronda al invitado de Drácula continuamente. A este respecto, las referencias de Harker son constantes: “*When I look back after a few hours I think I must have been mad for the time*” (“Echando la vista atrás, ahora que han transcurrido un par de horas, pienso que debo de haberme vuelto realmente loco”)⁷.

Cuando todo se tambalea, cuando todo lo que era sólido se desmorona a su alrededor, cuando hasta su propia identidad amenaza con hacerse añicos, ¿qué es lo que le queda?

*Feeling as though my own brain were unhinged or as if the shock had come which must end in its undoing, I turn to my diary for repose. The habit of entering accurately must help to soothe me*⁸.

De nuevo la escritura, lo “fijado” en un soporte material, palpable, susceptible de ser leído. Un testimonio y, a la vez, una tabla de salvación. Llevar el diario se ha convertido para él en una especie de terapia. Escribir es una forma de alejarse de la situación en la que se halla, de sus temores. Se

⁵ En II, *JH*, 8 May, 30 [92].

⁶ “Empiezo a notar que esta existencia nocturna me está pasando factura. Está destruyendo mi entereza”, en III, *JH*, Later, 38 [105].

⁷ En III, *JH*, (continued), 32 [95].

⁸ “Sintiendo como si mi propia mente se hubiera desquiciado o como si hubiera sufrido una impresión que necesariamente debe acabar con ella, recorro a mi diario en busca de reposo. El hábito de anotar detalladamente debe contribuir a tranquilizarme”, en III, *JH*, Later: the Morning of 16 May, 41 [109].

aleja y se recoge a un tiempo. Si todo lo que hay a su alrededor es incertidumbre, la plasmación por escrito de sus pensamientos le confiere seguridad ante la duda, solidez ante lo que se desvanece, realidad ante lo que parece una locura: frente a la evanescencia y la anarquía que reinan a su alrededor, la anotación de los detalles.

A Harker lo protege la escritura. O al menos eso cree él. A falta de espejos, lo plasmado por escrito en un papel es lo único que puede devolverle una imagen de sí mismo, aunque lo que vea ahí sea un conjunto de garabatos empequeñecidos e irreconocibles para los demás. Al anotar sus dudas y temores, al alejarlos un poco de sí, se capacita para aceptarlos paulatinamente, modificando sobre la marcha sus prejuicios y, con ellos, la percepción que tiene de la realidad.

La situación de Harker es muy delicada, verdaderamente desesperada. Siente que está en peligro mortal: ha de escapar del castillo al precio que sea. Drácula no vive solo en su fortaleza. Conviven con él tres mujeres demoníacas que desean morder al pasante de abogado, chupar su sangre. Y lo peor es que Harker las desea y las teme a un tiempo. Drácula ha ordenado a unos gitanos el traslado de numerosos ataúdes al puerto más cercano. La marcha del boyardo se acerca y Jonathan se quedará a solas en ese siniestro castillo, habitado tan solo por ese trío de perversas mujeres. Tendrán tiempo entonces para devorarlo y hacerlo suyo.

Su psique ha ido asimilando la nueva situación y le ha proporcionado los elementos básicos para su supervivencia, pero aún no ha tenido tiempo de evaluar la magnitud de lo vivido. Si, como afirma Richard Wollheim, “el papel de las creencias es proveer a la criatura con una *imagen del mundo que habita*”, una “imagen que represente el mundo más o menos como es”, cuando esa certeza comienza a tambalearse, la crisis en la que el sujeto se sume es total. El individuo no puede descartar el credo en el que hasta entonces había confiado y adoptar otro completamente distinto así como así. Cuando dos certezas compiten por imponerse, y no pueden “formar parte de la misma imagen del mundo, ambas se pondrán en duda y tendremos que buscar más

evidencias que determinen cuál de las dos merece sobrevivir”⁹. Esa es la situación emocional por la que está pasando Harker cuando abandona el castillo.

Parece innegable que a estas alturas el pasante ve a Drácula como a un monstruo. Quizá lo percibe así por el increíble reto que representa para su universo, para su idea de la civilización. El boyardo, con su actitud y su lenguaje, no sólo encarna la negativa a ser dominado, sino también la lucha contra el dogma, contra la certeza, contra el pensamiento único, contra la explicación monocausal. Lo que él representa parece ser al menos tan fuerte como las ideas que provienen de Inglaterra. Con su comportamiento se burla y desafía a la verdad única que encarna aquel país a través de Jonathan Harker y reivindica la ambigüedad, la duda y la incertidumbre como la única realidad posible.

Harker descubre horrorizado que el mundo de Drácula es el lugar del miedo y del deseo, de la fascinación y la repulsión, de la diferencia, el caos y la lejanía, sí, pero también se da cuenta de que es el lugar de la coincidencia y la proximidad¹⁰. Drácula y los suyos son quienes contienen a los turcos, él es quien rechaza una y otra vez a los infieles que quieren entrar en Occidente. Su castillo, más que a lo oriental, evoca a lo medieval cristiano y sus ideas caballerescas. Que Jonathan Harker se encuentra en Oriente es algo que sólo está en su cabeza; poco tiene que ver con la realidad del lugar, como apuntábamos al analizar el comienzo del relato. Lo que su viaje y su contacto con Drácula provocan es la difuminación de la diferencia. Ya no es tan fácil distinguir al hombre de la bestia, la belleza del terror, el miedo del deseo, Oriente de Occidente. Entonces, “la distinción entre lo propio y [lo] extraño se vuelve borrosa”¹¹. Donde mejor puede apreciarse este fenómeno, el cambio experimentado por Jonathan Harker, es regresando al tema de la superstición.

⁹ Las referencias, respectivamente, en WOLLHEIM, Richard, *Sobre las emociones*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2006 [1999], pp. 44 y 45. El subrayado en el original.

¹⁰ ALMARCEGUI, Patricia, “El Otro y su desplazamiento en la última literatura de viaje”, en *Revista de literatura*, Madrid, Instituto “Miguel de Cervantes” de Filología Hispánica, 2011, enero-junio, vol. LXXIII, nº145, p. 284.

¹¹ ALMARCEGUI, Patricia, “El Otro y su desplazamiento en la última literatura de viaje”, en *Revista de literatura...*, p. 288.

EXTRAÑAMIENTO

Ya hemos visto cómo una de las características que definen a los “atrasados” habitantes de Transilvania es lo exagerado de su fervor religioso, la gran cantidad de supersticiones que existen en la zona¹². Lo que en principio es sinónimo de atraso y barbarie, algo ridículo e incluso idólatra, poco a poco va convirtiéndose en otra cosa. Conforme descubre la verdadera naturaleza del boyardo, las alusiones religiosas de Harker son más frecuentes: “*I have place the crucifix over the head of my bed –I imagine that my rest is thus freer from dreams; and there it shall remain*”¹³. Hasta que, en el último capítulo del diario, las invocaciones divinas son una constante¹⁴.

Las certezas de Jonathan Harker han sido modificadas por su experiencia: las nuevas evidencias, finalmente, se imponen a esos dogmas incuestionables de los que hacía gala. Este cambio en la conducta de Harker tiene importantes consecuencias en la narración. La mujer de la que en un principio se ríe cuando le entrega el crucifijo ahora es bendecida: “*Bless that good, good woman who hung the crucifix round my neck! For it is a comfort and a strength to me whenever I touch it*”¹⁵. De este modo, el fervor religioso de los nativos no sería una manifestación de su atraso, sino que estaría justificado por la presencia de Drácula en sus tierras. Cuando Harker comienza a apelar a Dios, se pone en el lugar del Otro, de los aldeanos supersticiosos a los que tanto había criticado, e invita al lector a hacer lo mismo. Así es como toda la imagen transmitida hasta entonces de Oriente se desmorona, igual que el sólido y asentado mundo de Harker. Incluso aquel puente sobre el Danubio que

¹² “*I read that every know superstition in the world is gathered into the horeshoe of the Carpathians, as if it were the centre of some sort of imaginative whirlpool*” (“He leído que todas las supersticiones conocidas del mundo se dan cita en la herradura de los Cárpatos, como si ésta fuera el centro de una especie de remolino de la imaginación”), en *I, JH, 3 May. Bistritz, 10 [58-59]*.

¹³ “He colocado el crucifijo en la cabecera de mi cama... Imagino que así mi descanso permanecerá libre de pesadillas; y ahí se quedará”, en *III, JH, Later, 38 [105]*.

¹⁴ “*God help me!*” (“¡Que Dios me ayude!”); “*Seemed to me as if the dove from the ark had lighted there*” (“Me sentí como si la paloma del arca se hubiera posado en aquel preciso lugar”); “*God help me in my task!*” (“¡Que Dios me ayude en mi empresa!”); “*God helping me*” (“Con la ayuda de Dios”); “*I came back to my room and threw myself on knees (...) Lord, help me...*” (“Volví a mi habitación y me arrodillé (...) ¡Señor, ayúdame...!”); “*I slept till just before the dawn, and when I woke threw myself on my knees*” (“Dormí justo hasta antes del amanecer, y cuando me desperté me arrodillé para rezar”); “*At least God’s mercy is better than that of these monsters*” (“Al menos, la piedad de Dios es mayor que la de estos monstruos”).

¹⁵ “¡Bendita sea aquella buena, buena mujer que colgó el crucifijo en torno a mi cuello! Pues cada vez que lo toco me ofrece fuerza y consuelo”, en *III, JH, continued, 33 [96]*.

simbolizaba la entrada en Oriente adquiere otro sentido: ya no separa nada, tan solo une lo que en nuestra mente está separado¹⁶. Las fronteras entre Oriente y Occidente son más permeables de lo que parecen.

Lo que a primera vista se nos presenta como un viaje que reproduce los tópicos imperialistas, con unas fronteras y delimitaciones claramente trazadas, da un giro radical. El aburrido viaje de negocios acaba convirtiéndose en un perturbador viaje interior. La negativa a conocer al Otro deriva, provocado por Drácula, en un agudo discernimiento de la naturaleza humana. En el diario de Jonathan Harker no sólo se enfrentan dos voces, como podríamos pensar en un principio, sino cuatro. Aunque es cierto que sólo una de ellas habla por sí misma (la de Jonathan Harker) también es innegable que el diarista permite a las otras manifestarse y expresarse, aunque no sepamos muy bien hasta qué punto las respeta.

Por un lado se nos presenta, de manera cruda, el poder del ojo imperial, materializado en los apuntes que el pasante toma en la biblioteca del Museo Británico. Me refiero a esa voluntad enciclopédica de control y dominio que cataloga a los habitantes de Transilvania como atrasados, supersticiosos e inferiores a los europeos. Dicha voz, mezcla de ideas imperiales e ilustradas, del ansia de conquista y del individualismo emprendedor, busca construir y representar el mundo a su imagen y semejanza. Jonathan Harker es la plasmación imperfecta del ideal, pues sobre él actúan esas fuerzas que lo impelen a ver de una determinada manera, que lo invitan a apropiarse, mediante la descripción resumida y sesgada, de una tierra y unas gentes sobre las que todo ignora.

Frente a esa voz, tan potente, autoritaria, taxativa y avalada por la ciencia, se alza débilmente la de los aldeanos transilvanos, con sus viejas costumbres, su economía de subsistencia, sus enfermedades y sus ridículas supersticiones. Aunque desempeñan un papel muy secundario en la narración, apareciendo prácticamente como elementos ornamentales y situados en los márgenes de los retratos que dibuja Harker, sí escuchamos sus advertencias. También su concepción de la realidad y del mundo; una concepción, por cierto, que resultará ser mucho más exacta y realista que la del pasante de abogado.

¹⁶ SIMMEL, Georg, "Puente y puerta", en *El individuo y la libertad*, Barcelona, Península, 2001 [1957], p. 47.

Sin embargo, la voz de los lugareños no tiene fuerza para competir frente al empuje del imperio y su mirada. Estas figuras, a las que Harker ve inicialmente como débiles, bárbaras y temerosas, son desdeñadas, ninguneadas y prácticamente cosificadas por la retórica imperial, sí, pero también por Drácula: “*Your peasant is at heart a coward and a fool!*” (“¡Porque en el fondo el campesino es un cobarde y un necio!”)¹⁷.

He aquí la tercera voz que puede detectarse en el diario. El discurso de Drácula resulta tan ambiguo y desconcertante como el paisaje y el castillo en el que habita. Es como si todo lo que tocara quedara impregnado de esa ambigüedad, de esa extraña dualidad que descoloca y fascina a partes iguales. No es tanto su aspecto, más o menos monstruoso, como la impresión que provoca, la dificultad de identificar a un ser que diluye toda diferencia y que no parece regirse por las leyes de la naturaleza.

¿Y Jonathan Harker? Su voz empieza siendo una, pero acaba convirtiéndose en el resultado de esa conflagración entre las restantes. La del Imperio, la de Drácula y la de los “nativos”. La consecuencia de toda esa tensión y disparidad es una ruptura, que se manifiesta en forma de crisis emocional y, tal vez (pues el diario se interrumpe ahí), en la búsqueda de una voz propia que sea capaz de integrar todo lo que ha percibido y aprendido en su viaje.

El diario de Jonathan Harker nos ha distanciado, nos ha llevado a una región misteriosa y siniestra, tan alejada de nuestro mundo que parece varada en tiempos casi olvidados: nos ha sometido a una suerte de «extrañamiento». El exceso de familiaridad nubla la percepción, decíamos al principio. Muchas veces “el objeto se encuentra delante de nosotros” pero “no lo vemos”¹⁸. Entonces se hace necesario salir, encontrar al Otro, mirar las cosas como si fuera la primera vez que las vemos. ¿Es posible conseguirlo?

Quizá no haga falta abandonar las Islas para encontrarse con aldeanos dominados por la superstición y el pintoresquismo, con servidores fieles y perezosos que nada preguntan, con entornos góticos, con parajes sublimes, con casas tan abandonadas y decadentes como la fortaleza del boyardo, con

¹⁷ II, JH, 7 May, 27 [87].

¹⁸ SHKLOVSKI, Viktor, “El arte como artificio”, en Tzvetan TODOROV (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012 [1957], p. 85.

lugares caóticos y vertiginosos en los que pasar desapercibido, con mujeres a las que matar sin que nadie sospeche. Quizá no haya que ir a Transilvania para encontrar asesinos sangrientos y mujeres perversas, miseria, enfermedades, atraso y perdición. Pero quizá sí que haya que ir a Transilvania para *verlo*.

En ese momento lo distante adopta un aire familiar; y aquel mundo que considerábamos ajeno, que rechazábamos por distinto y monstruoso, se vuelve propio. Lo que creíamos sólido se desmorona entonces. Y el orden al que creíamos pertenecer muestra la caótica realidad de su existencia.

TERCERA PARTE
EL DIARIO DE MINA

IX

IDEALES DOMÉSTICOS

WILHELMINA MURRAY

“La palabra con la que definimos a una persona no es sólo una palabra, sino a la vez el centro y el punto de fuga de un haz de relaciones”. Esta afirmación de Chantal Maillard expresa con agudeza la importancia del apelativo que elegimos para referirnos a un ser humano: “Mi abuela era también la madre de mi madre pero, a pesar de ser ambas la misma persona, la historia de mi abuela es una y la de la madre de mi madre, otra”. Y concluye: “Aparte de esas dos historias, existe una tercera: la de la esposa de mi abuelo. Y también una cuarta: la de la hija de mi bisabuela”¹.

La reflexión de Maillard parece adecuada para comenzar este apartado, centrado en la figura de Mina, uno de los personajes protagonistas de esta novela titulada *Drácula*. Como sucede en el escrito de Maillard con la abuela de la narradora, Mina es definida en los textos que componen *Drácula* de muy diversas maneras. Para cada uno de los personajes que la mencionan representa una cosa. En los escritos de Jonathan Harker es sencillamente Mina, una mujer que primero es su prometida y después su esposa; en los de Lucy Westenra es Mina Murray, su íntima amiga de la infancia; para Abraham Van Helsing es Madam Mina, la mujer de Jonathan; para el doctor John Seward es la señora Harker, hecho que subraya igualmente su condición de esposa.

Las palabras con las que cada uno de ellos la identifican revelan un conjunto muy concreto de relaciones, un mundo de significados, intenciones y experiencias. La ubican, también, en una posición determinada (amante, amiga, esposa de). Las impresiones que los otros tienen de ella, además,

¹ MAILLARD, Chantal, *La mujer de pie*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015, pp. 13-14. Véase también, a este respecto, el comienzo de *Lolita*, la conocida novela de Vladimir Nabokov.

influyen sobre su ser, modificando la percepción que tiene de sí misma. Confrontada con su mundo interior, Mina también se va construyendo así, con la mirada ajena como reflejo plural de lo que en cada momento representa para el otro. Wilhelmina Murray es maestra y esposa y amiga, y aunque en todos los casos se trata de la misma persona, la historia de la profesora es una y la de la mujer de su marido, otra. Al ser de Mina se le van superponiendo capas, múltiples caretas que se pone y se quita --que le ponen y le quitan--, según las circunstancias, según con quien esté, según lo que crea que se espera de ella.

En realidad, lo que pasa con Mina es parecido a lo que nos sucede a todos. ¿Acaso no actuamos en nuestra vida cotidiana? ¿No nos ponemos la máscara de hijo solícito, de hermana comprensiva, de marido atento? ¿No nos la quitamos para actuar entre los amigos como el gracioso o el callado del grupo? ¿No representamos el papel de padre consentidor, de madre estricta, de jefe duro, de directora accesible? De este modo, interrogarnos por la identidad de Mina es una forma de profundizar en nosotros mismos.

La idea que pretendo desarrollar de este capítulo es que en Mina hay muchas mujeres (y hombres), y que aunque sea un personaje de ficción, las voces que en ella habitan son las de su tiempo: están, por tanto, cargadas de intenciones, de deseos, de aspiraciones². Son unas voces que se superponen, que dialogan y se esfuerzan por hacerse oír. Algunas de ellas nos serán conocidas; otras, en cambio, quizá no tanto: a tratar de identificarlas, a diferenciarlas e interrogarlas, voy a dedicar las páginas que siguen.

PARÉNTESIS

Mina es nombrada por primera vez al comienzo del diario de Jonathan Harker, aquel que escribe mientras viaja por Transilvania. La información que el pasante de abogado proporciona sobre la joven es escasa pero significativa, pues permite descubrir la imagen que tiene de ella. Su nombre es, por ejemplo, el primero que surge en el diario; lo hace antes incluso que el de Drácula, el personaje que motiva el viaje y, por tanto, también la narración. Mina es una

² BATJIN, Mijail, "La palabra en la novela", en *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, Madrid, Taurus, 1989 [1975], p. 110.

persona de quien Harker se acuerda: desde el inicio está presente en sus pensamientos y en sus escritos.

Cuando el desplazamiento hacia el castillo de Drácula discurre con normalidad, las alusiones a Mina están vinculadas con la alimentación y la gastronomía, con la cocina y las labores del hogar: Harker anota en su cuaderno que debe pedir un par de recetas culinarias para ella. Ignoramos si lo hace por iniciativa propia o si ha sido Mina la que se lo ha pedido antes de su partida. Lo revelador, en cualquier caso, es la forma que tiene Jonathan de apuntarlo. Así lo hace con la primera receta: “*a chicken done up some way with red pepper, which was very good but thirsty. (Mem., get recipe for Mina)*”. Así lo hace con la segunda: “*... eggplant stuffed with forcemeat, a very excellent dish, which they call ‘impelata’. (Mem., get recipe for this also)*”³.

Un hecho en apariencia menor, que puede pasar perfectamente inadvertido, se vuelve fundamental: en ambos casos las referencias a Mina están escritas entre paréntesis. Según el *Diccionario panhispánico de dudas*, el paréntesis se emplea “cuando se interrumpe el enunciado con un inciso aclaratorio o accesorio”⁴. Y aunque similar función puede ser cumplida por las comas o los guiones, “el uso de los paréntesis implica un mayor grado de aislamiento del enunciado que encierran con respecto al texto en el que se inserta”⁵. Aunque Harker podría haber colocado la alusión a Mina en el discurso principal, prefiere ubicarla al margen. Es decir, entre paréntesis. La escritura de Jonathan desvela de nuevo más de lo que parece: está recubierta de una ideología muy concreta, que tiene como principal cometido asociar lo femenino con el hogar y sus labores.

Jonathan emplea el paréntesis para adjudicar a cada uno un espacio claramente delimitado: él, un varón con aspiraciones, emprende un viaje de negocios y describe lo que le acontece durante el trayecto: eso es lo

³ La primera mención aparece en *I, JH, 3 May. Bistritz, 9 [58]*: “un plato de pollo condimentado de algún modo con pimentón rojo, que aunque estaba muy bueno me provocó mucha sed. (Nota: recuerda pedir la receta para Mina)”. La segunda un poco después, en *I, JH, 5 May. Bistritz, 10 [59]*: “berenjenas rellenas de carne picada, un plato excelente que ellos llaman *impelata*. (Nota: pide también la receta)”. Se sobreentiende que la receta también es para Mina.

⁴ El *Cambridge International Dictionary of English* (Cambridge, New York, Australia, Cambridge University Press, 1996 [1995]), define “*parenthesis*” del siguiente modo: “*a remark which is added to a sentence, often to provide an explanation or additional information, and which is separated from the main part of the sentence by commas, brackets or dashes*” (p. 1026).

⁵ *Diccionario panhispánico de dudas*, Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, Santillana Ediciones Generales, Madrid, 2005, p. 486.

importante. Las primeras referencias a Mina, en cambio, la apartan de la esfera pública y la circunscriben al ámbito de lo doméstico, a un lugar, además, que se presenta aislado, situado en un segundo plano respecto a lo esencial. Difícil encontrar mejor ejemplo de cómo el análisis de un signo ortográfico es capaz de desvelar las fuerzas que arrastra consigo, el poderoso discurso del que es al mismo tiempo apéndice y sostén. El lenguaje que maneja Jonathan Harker (como en buena medida el nuestro), ha sido monopolizado y empleado en muchas ocasiones por los varones para reforzar su posición de superioridad y ascendencia sobre las mujeres. Es un lenguaje, además, con el que las damas también han de lidiar, que también les afecta y del que se impregnan. Si, como afirma Dale Spender, el lenguaje es un elemento crucial en la construcción de la realidad; si representa un modo muy particular de clasificar y ordenar el mundo, el paréntesis que nos ocupa, y en el que es insertada Mina, adquiere una importancia capital⁶: tal y como lo emplea Harker, dicho signo no sólo manifiesta una renuncia a cuestionarse el lugar que ocupan las mujeres en la sociedad, sino que al mismo tiempo también está «ordenando» esa realidad, la está conformando, favoreciendo de alguna forma su perpetuación.

Al encerrar a Mina en un paréntesis, Jonathan establece esa diferenciación de espacios como algo normal, como un asunto que no merece mayor atención. Consciente o inconscientemente reproduce un discurso que alcanzó gran difusión a lo largo del siglo XIX; un discurso poderoso, del que no resulta fácil desprenderse y que, en última instancia, ha sido construido históricamente por los varones. Aunque su origen es tan antiguo como la misma historia, en cada época adopta diferentes formas, se recubre de distintas ideologías⁷. En el Ochocientos dicho discurso aflora en estrecha conexión con la división del trabajo.

Conforme los efectos de la revolución industrial calaban en la sociedad británica, también lo fue haciendo una idea muy particular sobre la división del trabajo. De la mano de numerosos economistas políticos, que desarrollaron los

⁶ SPENDER, Dale, *Man Made Language*, London, Boston, Melbourne and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1983 [1980], p. 2: “*Language is our means of classifying and ordering the world: our means of manipulating reality*” (“el lenguaje es nuestra manera de clasificar y ordenar el mundo: nuestra manera de manipular la realidad”). La traducción es mía.

⁷ PERKIN, Joan, *Victorian Women*, London, John Murray (Publishers), 1993, p. 1; PERROT, Michelle, *Mujeres en la ciudad*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1997, pp. 8-10.

preceptos que sus colegas del siglo XVIII ya habían apuntado, se popularizó la noción de que el salario de los varones tenía que ser suficiente para alimentar a toda su familia⁸. Los trabajos de las mujeres, en cambio, debido a su dependencia “natural” de los hombres y a su posibilidad de apoyarse en los parientes, no tenían por qué cubrir ni siquiera sus propios costes de subsistencia⁹. También se consideraba que “las mujeres sólo podían trabajar unos períodos cortos de su vida para retirarse del empleo remunerado después de casarse o de haber tenido hijos”; y que “su concentración en ciertos empleos mal pagados” y no cualificados, “constituían el reflejo de la prioridad de su misión maternal y de su misión doméstica respecto de cualquier identificación ocupacional a largo plazo”¹⁰. Así lo afirma también Christian Topalov cuando, al referirse a las antiguas y las nuevas movi­lidades laborales en la Inglaterra del siglo XIX, subraya que, especialmente en el caso de las mujeres, “*le salariat n'est pas une condition mais une étape de l'existence*”. Hasta tal punto esto es así que las jóvenes campesinas “*envoyées par leurs parents agriculteurs aux fabriques voisines reviennent souvent chez elles à l'âge du mariage*”¹¹.

La explicación que se dio en la época –y durante algunos años más-- sobre la diferencia entre los trabajos de hombres y mujeres tenía que ver con la inevitabilidad del discurrir histórico. El «problema» de la mujer trabajadora era consecuencia de un hecho objetivo inevitable, directamente relacionado con el desarrollo del capitalismo. Se argumentaba que, al diferenciar espacial y

⁸ Un claro indicativo del calado de estas nociones podemos encontrarlo en la Carta encíclica que el Papa León XIII dio en 1891 sobre la situación de los obreros titulada *Rerum novarum*. En un momento determinado afirma: “Si el obrero percibe un salario lo suficientemente amplio para sustentarse a sí mismo, a su mujer y a sus hijos...”. La cita está al comienzo del punto 33 de la encíclica, que puede encontrarse aquí: https://w2.vatican.va/content/leo-xiii/es/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_15051891_rerum-novarum.html. (Consultado el 24-04-2016).

⁹ SCOTT, Joan W., “La mujer trabajadora en el siglo XIX”, en Georges DUBY y Michelle PERROT, *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 4. El siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001 [1990-1993], p. 440. Aunque cuento con la edición francesa de *Historia de las mujeres en Occidente*, reproduzco la traducción española del artículo de Joan Scott porque la historiadora, originariamente, escribió el texto en inglés. Geneviève Faure fue la encargada de traducirlo al francés para que apareciera en el volumen IV de la serie dirigida por Duby y Perrot. Ver, Joan W. SCOTT, “La travailleuse”, en Georges DUBY y Michelle PERROT, *Histoire des femmes en Occident. IV. Le XIX^e siècle*, Paris, Perrin, 2002 [1991], p. 511.

¹⁰ Esta cita, como las anteriores, en: SCOTT, Joan W., “La mujer trabajadora en el siglo XIX”, en Georges DUBY y Michelle PERROT, *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 4. El siglo XIX...*, p. 428.

¹¹ TOPALOV, Christian, *Naissance du chômeur, 1880-1910*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 40. “El asalariado no es una condición sino una etapa de su existencia. Por tanto, las jóvenes campesinas enviadas por sus padres a las fábricas cercanas a menudo regresan al campo para casarse “. Traducción de Fernando Díez parcialmente modificada.

geográficamente el entorno laboral del doméstico, las mujeres se verían obligadas a realizar largos desplazamientos, desatendiendo así sus obligaciones maternas y hogareñas.

Sin embargo, historiadoras como Joan Scott han demostrado que esa particular desigualdad laboral no fue una consecuencia forzosa e inherente a la propia dinámica del capitalismo industrial. No fue un proceso lógico y natural asociado con la modernidad. La división del trabajo basada en criterios estrictamente sexuales obedeció a la puesta en práctica de un conjunto de discursos orientados a alejar a la mujer del mercado laboral y relegarla al ámbito de lo doméstico.

La práctica totalidad de estos discursos estaban basados “en que las mujeres eran más baratas y menos productivas que los hombres”, en que “sólo eran aptas para el trabajo en ciertos períodos de la vida (cuando eran jóvenes y solteras)” y en que “sólo eran idóneas para ciertos tipos de trabajo (no cualificados, eventuales y de servicio)”. Conforme avanzaba el siglo XIX dichas proclamas ganaron influencia, convirtiéndose en dominantes. El resultado fue que tales ideas sobre las aptitudes laborales de las mujeres acabaron por ser consideradas como un “hecho social objetivo, derivado de la naturaleza”¹². Así lo expone, por ejemplo, William Rathbone Greg en *Why Are Women Redundant?*, un artículo de 1862 aparecido originalmente en la revista *National Review*:

*It is clearly a waste of strength (...) to employ a powerful and costly machine to do work which can be as well done by a feebler and cheaper one. Women and girls are less costly operatives than men: what they can do with equal efficiency, it is therefore wasteful and foolish («economically considered») to set a man to do*¹³.

Y un poco más adelante añade: “*The employment of married women in factory labour is undoubtedly an evil; but it is so because they continue it after*

¹² Esta cita y las anteriores, en Joan W. SCOTT, “La mujer trabajadora en el siglo XIX”, en Georges DUBY y Michelle PERROT, *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 4. El siglo XIX...*, pp. 449 y 430.

¹³ GREG, William Rathbone, *Why Are Women Redundant?*, London, N. Trübner & Co., 1869, p. 33. “Es claramente un desperdicio de fuerza (...) emplear una máquina potente y cara para realizar un trabajo que puede hacerlo igual de bien una más débil y más barata. Las mujeres y las niñas son operarios menos costosos que los hombres: es inútil y tonto (desde un punto de vista económico) poner a un hombre a hacer lo que ellas pueden realizar con la misma eficacia”. La traducción, mía. El libro puede encontrarse en el siguiente enlace:

<https://archive.org/stream/whyarewomenredu00greggoog#page/n34/mode/2up>. (Consultado el 24-04-2016).

*they are mothers*¹⁴. La difusión de estos puntos de vista favoreció que, como recuerda Joan Scott, la esposa que no trabajaba se convirtiera en el ideal de respetabilidad de la clase obrera:

De las hijas se esperaba que trabajaran y contribuyeran a los gastos de la casa, pero sólo hasta que contrajeran matrimonio. (...) De joven y soltera, el trabajo de una mujer cumplía con las obligaciones familiares; una vez casada y madre, se interpretaba como una señal de problemas económicos en la casa. (...) La consecuencia de ello fue que maternidad y domesticidad resultaron sinónimos de femineidad, y que estas tareas se consideraran identidades exclusivas y primarias (...). Y así quedó institucionalizada —a través de la retórica, las políticas y las prácticas de los sindicatos— una concepción de la división sexual del trabajo que contraponía producción y reproducción, hombres y mujeres¹⁵.

Fueron numerosas las justificaciones que se idearon para alejar a las mujeres del mundo laboral: se decía que su cuerpo era más débil que el de los hombres, que no soportarían tantas horas de esfuerzo, que su actividad podría afectar a su capacidad reproductiva y al desarrollo futuro de sus bebés, que se expondrían a los ataques sexuales tanto en el trabajo como en sus idas y venidas del mismo, que podrían corromperse moralmente compartiendo espacio con los varones, que descuidarían sus tareas domésticas, etc., etc.¹⁶.

La división sexual del trabajo no sólo legitimó las “diferencias funcionales y biológicas entre hombres y mujeres” como base de la organización social; también “dio lugar —y contribuyó— a la opinión médica, científica, política y moral que recibió (...) el nombre de «ideología de la domesticidad»”, igualmente conocida como la «doctrina de las esferas separadas»¹⁷. Esa, precisamente, de la que se hace eco Jonathan Harker.

¹⁴ GREG, William Rathbone, *Why Are Women Redundant...*, p. 34. “El empleo de mujeres casadas como mano de obra en la fábrica es indudablemente un mal; pero es así debido a que continúan trabajando después de haber sido madres”. Mi traducción.

¹⁵ SCOTT, Joan W., “La mujer trabajadora en el siglo XIX”, en Georges DUBY y Michelle PERROT, *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 4. El siglo XIX...*, pp. 452-453.

¹⁶ SCOTT, Joan W., “La mujer trabajadora en el siglo XIX”, en Georges DUBY y Michelle PERROT, *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 4. El siglo XIX...*, p. 454.

¹⁷ SCOTT, Joan W., “La mujer trabajadora en el siglo XIX”, en Georges DUBY y Michelle PERROT, *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 4. El siglo XIX...*, p. 429.

EL ÁNGEL DEL HOGAR

Aunque de origen decimonónico, la «ideología de la domesticidad» ha tenido una larga trayectoria, y no se circunscribe tan solo al siglo XIX. Tampoco fue una cuestión exclusiva de Gran Bretaña. Lo cierto es que desde el primer tercio del Ochocientos, “la separación de esferas y el consiguiente retraimiento de la mujer al ámbito doméstico y familiar” ya estaba asentado entre las clases medias británicas¹⁸. La división en esferas –como la división sexual del trabajo-- formaba parte de un discurso que trataba de justificar, aunque también de edificar, una determinada organización social: aquella en la que las mujeres debían ocuparse de las labores del hogar y los hombres de los asuntos públicos¹⁹. Así de sencillo.

Esta doctrina, sin embargo, era más un ideal al que aspirar que una realidad efectiva: tanto la interacción entre hombres y mujeres como la delimitación del espacio que debía ocupar cada uno de los sexos en el entramado social era menos estricto que lo que el discurso de las dos esferas dejaba entrever²⁰. Así como en la Edad Media el ideal de caballería trató de ensalzar la función social de la nobleza guerrera o, en nuestros días, existe un potente ideal de belleza que condiciona, oprime o alegra nuestra existencia, en el Ochocientos la teoría de las «esferas» tampoco se correspondía exactamente con la realidad:

*The ideal division between domestic woman and public man was never realized in many homes, and never became the dominant reality. As an ideology, however, it was highly effective in ordering people's values according to its precepts*²¹.

La «ideología de la domesticidad», más que un hecho consumado, era una situación ideal a la que aspirar; algo que, de una manera u otra,

¹⁸ CANALES, Esteban, *La Inglaterra victoriana*, Madrid, Akal, 2008 [1999], pp. 181-183.

¹⁹ PERROT, Michelle, *Mujeres en la ciudad...*, p. 10.

²⁰ Sobre los límites del ideal doméstico y familiar, ver Barbara CAINE, *Victorian Feminists*, Oxford, Oxford University Press, 1993, p. 14; Esteban CANALES, *La Inglaterra victoriana...*, pp. 191 y 193; Michelle PERROT, *Mujeres en la ciudad...*, p. 10; Joan W. SCOTT, “La mujer trabajadora en el siglo XIX”, en Georges DUBY y Michelle PERROT, *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 4. El siglo XIX...*, pp. 433-434.

²¹ LEVINE, Philippa, *Victorian Feminism, 1850-1900*, London, Melbourne, Sydney, Auckland, Johannesburg, Hutchinson, 1987, pp. 12-13. “La separación ideal entre la mujer doméstica y el hombre público nunca fue llevada a cabo en muchos hogares, y nunca llegó a ser la realidad dominante. Como ideología, sin embargo, resultó muy eficaz a la hora de establecer los valores morales de las personas de acuerdo con sus preceptos” Mi traducción.

condicionaba la vida, los comportamientos y las actitudes de hombres y mujeres.

Eso no quiere decir que la situación de las jóvenes, de las madres o de las esposas fuera menos onerosa. Durante el período conocido como época victoriana existía una gran preocupación por el matrimonio y la vida familiar, por la maternidad y la crianza de los hijos, por la naturaleza física y mental de las personas del sexo femenino. Todo esto, unido a los problemas que debían afrontar las mujeres solteras, la desigualdad en las leyes matrimoniales, las consecuencias morales que el sistema patriarcal provocaba en esposas e hijas y la doble moral sexual, entre otras muchas dificultades, las colocaba en una situación de clara y manifiesta inferioridad con respecto a los varones²². Poco importaba que defensoras de los derechos de las mujeres como Emily Davies, Frances Power Cobbe, Josephine Butler o Millicent Garrett Fawcett alzaran sus voces reclamando justicia e igualdad de trato; poco importaba que incluso John Stuart Mill, como miembro del Parlamento, reivindicara la igualdad de derechos y publicara diferentes libros defendiéndola. Como él mismo escribió en 1861, “*in every respect the burthen is hard on those who attack an almost universal opinion*”²³.

La aseveración de Mill era exacta: en 1890-1891, treinta años después de redactada esa frase, “la separación de esferas y la dedicación de la mujer a las actividades domésticas gozaban de amplia difusión”²⁴. Dos ejemplos alejados espacial e ideológicamente pueden ayudar a entender el arraigo de estos postulados: en 1891 el Papa León XIII, en su encíclica *Rerum novarum*, afirmaba lo siguiente:

Hay oficios menos aptos para la mujer, nacida para las labores domésticas; labores estas que no sólo protegen sobremedida el decoro femenino, sino que responden por naturaleza a la educación de los hijos y a la prosperidad de la familia²⁵.

²² CAINE, Barbara, *Victorian Feminists...*, p. 15

²³ MILL, John Stuart, *The Subjection of Women*, London, Longmans, Green, Reader and Dyer, 1870, p. 2. Hay traducción castellana a cargo de Emilia Pardo Bazán: “Siempre ha sido una empresa difícil atacar una opinión aceptada casi universalmente”, en John Stuart MILL, *La esclavitud femenina*, Tenerife-Madrid, Artemisa, 2008, p. 61. La versión inglesa puede encontrarse en: <https://archive.org/stream/subjectionofwom00mill#page/2/mode/2up>. (Consultado el 24-04-2016)

²⁴ CANALES, Esteban, *La Inglaterra victoriana...*, p. 191.

²⁵ LEÓN XIII, *Carta encíclica Rerum novarum*, dada en Roma el 15 de mayo de 1891, punto 31. https://w2.vatican.va/content/leo-xiii/es/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_15051891_rerum-novarum.html. (Consultado el 24-04-2016)

Por otra parte William Morris, un destacado dirigente socialista británico, imaginó “un futuro paraíso socialista donde las mujeres eran felices como amas de casa”²⁶. El texto, titulado *News from Nowhere*, fue escrito en 1890 y en él deja claras sus ideas sobre la mujer:

*Don't you know that it is a great pleasure to a clever woman to manage a house skillfully, and to do it so that all the housemates about her look pleased, and are grateful to her?*²⁷

Como puede apreciarse, para muchas personas, situadas en puestos de considerable influencia y prestigio, la mujer tenía asignado un espacio muy concreto dentro del entramado social; y aunque León XIII, William Morris y otros muchos reformadores, economistas y pensadores se empeñaron en asegurar que dicho lugar —el hogar y la familia— estaba indisolublemente unido a la naturaleza femenina, lo cierto es que ese espacio supuestamente natural es, antes que nada, “un *lugar histórico*, que se ha creado históricamente”. Es algo, por tanto, susceptible de transformación²⁸.

Uno de los textos más conocidos del período, uno de los muchos que plasmaron por escrito esa «doctrina de las esferas separadas», fue “Of Queen's Gardens”, conferencia impartida por John Ruskin en 1864 y que al año siguiente aparecería impresa en el volumen *Sesame and Lilies*. En ese discurso, Ruskin, eminente reformador social, afamado crítico de arte, reconocido mecenas y filántropo británico, persona extraordinariamente instruida e influyente, inmortalizó sus opiniones sobre el lugar de hombres y mujeres en la sociedad de su tiempo²⁹.

²⁶ CANALES, Esteban, *La Inglaterra victoriana...*, p. 191. La referencia al libro de Morris está tomada de aquí. Sobre el utopismo de Morris, sus ideas socialistas y sus vínculos con el antiindustrialismo de corte romántico, véase Fernando DÍEZ RODRÍGUEZ, *Homo Faber. Historia intelectual del trabajo, 1675-1945*, Madrid, Siglo XXI, 2014, pp. 476-488.

²⁷ MORRIS, William, *News from Nowhere; Or, An Epoch of Rest*, Boston, Roberts Brothers, 1891, p. 84. “¿No sabes que para una mujer inteligente es un gran placer administrar la casa con habilidad, y hacerlo de tal modo que todos los miembros de la casa se sientan contentos y agradecidos con ella?”. La traducción es mía. El libro puede encontrarse en: <https://archive.org/stream/newsfromnowhere00morrgoog#page/n90/mode/2up>. (Consultado el 24-04-2016).

²⁸ SARASÚA, Carmen, “Debate”, en Cristina Borderías (ed.), *Joan Scott y las políticas de la historia*, Barcelona, Icaria, 2006, p. 215. La cursiva, del original.

²⁹ Sobre la influencia de Ruskin, tanto en su época como a lo largo del siglo XX, ver George P. LANDOW, *Ruskin*, Oxford, Oxford University Press, 1985. La introducción del volumen comienza así: “Ruskin, the great Victorian critic of art and society, had an enormous influence on his age and our own”. Parte del texto puede encontrarse en: <http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/pm/intro.html>. (Consultado el 24-04-2016). Véase asimismo Arnold HAUSER, *Historia social de la literatura y el arte III*, Madrid,

Su texto parte de una premisa inicial muy clara: la mujer, en ningún caso, es inferior al hombre; ambos sexos son más bien complementarios:

*We are foolish (...) in speaking of the "superiority" of one sex to the other, as if they could be compared in similar things. Each has what the other has not: each completes the other, and is completed by the other*³⁰.

Para Ruskin, por tanto, nadie es mejor que nadie. Esta posición lo aleja de Sarah Ellis, otra escritora muy bien considerada en su época. Autora de varios volúmenes centrados en la educación moral de las mujeres, Ellis defendía sin ambages la subordinación del sexo femenino al masculino: “As women, then, the first thing of importance is to be content to be inferior to men”³¹. Aunque ambos comparten la noción de las esferas separadas, para la escritora inglesa el deber más elevado de las mujeres “is so often to suffer and be still” (“es muy a menudo sufrir y callar”)³². Para Ruskin, en cambio, cada sexo tiene unas características que le son propias y, por tanto, también un cometido muy particular. Por ejemplo:

*The man's power is active, progressive, defensive. He is eminently the doer, the creator, the discoverer, the defender. His intellect is for speculation and invention; his energy for adventure, for war, and for conquest, wherever war just, wherever conquest necessary*³³.

Ediciones Guadarrama, 1972 [1951], pp. 135-143. En un momento determinado, Hauser afirma de Ruskin que “su influjo fue extraordinario, incomparable, casi incalculable” (p. 142). Sobre su pensamiento económico y estético, así como su concepto de la domesticidad como “la solidaridad de los afectos entre los naturalmente desiguales”, véase Fernando DÍEZ RODRÍGUEZ, *Homo Faber. Historia intelectual del trabajo, 1675-1945...*, pp. 462-476.

³⁰ RUSKIN, John, *Sesame and Lilies. Two Lectures Delivered at Manchester in 1864*, London, Smith, Elder & Co., 1865, p. 146. Esta cita también puede localizarse en Patricia HOLLIS, *Women in Public, 1850-1900: Documents of the Victorian Women's Movement*, London, George Allen & Unwin, 1979, pp. 16-17. Hay traducción castellana a cargo de Javier Alcoriza: “Somos necios (...) al hablar de la «superioridad» de un sexo sobre el otro, como si pudieran compararse en cosas similares. Cada uno tiene lo que no tiene el otro: cada uno completa al otro y es completado por el otro”, en John RUSKIN, *Sésamo y lirios*, Madrid, Cátedra, 2015, p. 164. El texto también puede encontrarse en: <https://archive.org/stream/sesameliliestwol00ruskrich#page/146/mode/2up>. (Consultado el 24-04-2016).

³¹ ELLIS, Sarah, *The Daughters of England*, London, Fisher, Son and Co., 1842, p. 11. “Como mujeres, entonces, lo más importante es estar satisfechas con ser inferiores a los hombres”. La traducción es mía. Esta referencia también puede encontrarse en Patricia HOLLIS, *Women in Public, 1850-1900: Documents of the Victorian Women's Movement...*, p. 15. El volumen de Ellis también está en: <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015064810131;view=1up;seq=19>. (Consultado el 24-04-2016).

³² ELLIS, Sarah, *The Daughters of England...*, p. 133. Mi traducción.

³³ RUSKIN, John, *Sesame and Lilies. Two Lectures Delivered at Manchester in 1864...*, pp. 146-147. Hay traducción castellana a cargo de Javier Alcoriza, ligeramente modificada: “El poder del hombre es activo, progresivo, defensivo. Él es eminentemente el hacedor, el creador, el descubridor, el protector. Su intelecto está para reflexionar e inventar; su energía, para la aventura, para la guerra y para la

¿Y qué sucede con las mujeres?

But the woman's power is for rule, not for battle, —and her intellect is not for invention or creation, but for sweet ordering, arrangement, and decision. She sees the qualities of things, their claims, and their places. Her great function is Praise: she enters into no contest, but infallibly adjudges the crown of contest. By her office, and place, she is protected from all danger and temptation³⁴.

La descripción del escritor londinense está directamente relacionada con otro ideal muy potente nacido en la sociedad victoriana: el del «ángel del hogar». Esta expresión, que ha trascendido los límites de su época, se popularizó gracias a un poema de Coventry Patmore titulado precisamente *The Angel in the House*, publicado en varias entregas entre 1854 y 1862. El «ángel del hogar» hace referencia a la mujer, que debe permanecer en casa asumiendo las tareas domésticas, protegida de la depravación del exterior. Su misión dentro de esas cuatro paredes consiste en reconfortar al marido cuando regrese a casa y educar a los hijos, transmitiéndoles a todos su abnegación y sus virtudes. Para Patmore, Ruskin y otros muchos escritores:

Women's fundamental task was to create a haven of peace, beauty and emotional security for their husbands and children. The home was to be a sanctuary in which the wife reigned as guardian 'angel' in the words of Patmore, or as a 'Queen' in Ruskin's imagery³⁵.

Los escritos de los autores mencionados hasta ahora, cada uno con sus matices y sus diferentes puntos de vista, acaban por afirmar lo mismo: la mujer está subordinada al varón; además, sus tareas y obligaciones deben circunscribirse a las del hogar. Ese es el discurso que se repite una y otra vez en numerosos textos, ya sean tratados médicos, estudios psicológicos,

conquista, cuando la guerra es justa, cuando la conquista es necesaria”, en John RUSKIN, *Sésamo y lirios...*, p. 164.

³⁴ RUSKIN, John, *Sesame and Lilies. Two Lectures Delivered at Manchester in 1864...*, p. 147. Hay traducción castellana a cargo de Javier Alcoriza, modificada: “Pero el poder de la mujer es para dirigir, no para la batalla, y su intelecto no es para la invención o creación, sino para ordenar, disponer y decidir con dulzura. Ella ve las cualidades de las cosas, sus exigencias y sus lugares. Su gran función es la alabanza: no entra en contienda alguna, pero infaliblemente adjudica la corona de la contienda. Por su cargo y posición, está protegida de toda tentación y peligro”, en John RUSKIN, *Sésamo y lirios...*, pp. 164-165.

³⁵ LEWIS, Jane, *Women in England, 1870-1950: Sexual Divisions and Social Change*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, p. 81. “La tarea fundamental de la mujer era crear un refugio de paz, belleza y seguridad emocional para sus esposos e hijos. El hogar tenía que ser un santuario en el que la esposa reinara como el 'ángel' guardián en palabras de Patmore, o como una 'Reina' en la imagen de Ruskin”. La traducción es mía.

encíclicas papales, escritos sobre buenas costumbres, obras de ficción o artículos periodísticos. Así como el hombre y la mujer son distintos en cuanto a intereses, cualidades y capacidades, también lo es su misión en la vida, su lugar en la sociedad que les ha visto nacer:

The man, in his rough work in open world, must encounter all peril and trial:— to him, therefore, the failure, the offence, the inevitable error: often he must be wounded, or subdued, often misled, and always hardened. But he guards the woman from all this; within his house, as ruled by her, unless she herself has sought it, need enter no danger, no temptation, no cause of error or offence. This is the true nature of home— it is the place of Peace³⁶.

El panorama que aquí describe Ruskin y que tan vinculado está con la «doctrina de las esferas separadas», coincide exactamente con el punto de vista de Jonathan Harker y, también, con la situación que va a vivir durante su desplazamiento a Transilvania. Su viaje por el ancho mundo lo conduce a un lugar muy peligroso y acaba colocándolo en una posición desesperada. Harker se verá sometido, sí, engañado y atrapado durante semanas en un castillo situado en mitad de los Cárpatos, acosado por seres demoníacos dispuestos a devorar su cuerpo y condenar su alma. Duro trabajo el de los varones, qué duda cabe.

Por otro lado, los rasgos que Harker resalta de Mina también coinciden con la imagen ideal de la mujer victoriana. Junto a las referencias que la vinculan con la cocina ya tratadas, el resto de menciones que el pasante efectúa de la joven no hacen más que reforzar los postulados de Ruskin: “*I shall enter here some of my notes, as they may refresh my memory when I talk over my travels with Mina*” (“Transcribiré aquí algunas de mis notas, ya que podrían refrescarme la memoria cuando hable con Mina de mis viajes”)³⁷. La elección de la primera persona del singular no deja lugar a dudas: “*when I talk*”. “Cuando yo hable”, no “cuando hablemos”. El empleo del pronombre personal coloca a Mina en una situación pasiva, como la receptora de lo que Harker

³⁶ RUSKIN, John, *Sesame and Lilies. Two Lectures Delivered at Manchester in 1864...*, pp. 147-148. Traducción de Javier Alcoriza: “El hombre, en su duro trabajo en el mundo abierto, debe afrontar todo peligro y prueba; para él, por tanto, debe ser el fracaso, la ofensa, el error inevitable; a menudo debe verse herido o sometido, a menudo engañado, y siempre endurecido. Pero protege a la mujer de todo eso; dentro de su casa, que ella gobierna, a menos que ella misma se lo haya buscado, no debe entrar ningún peligro, ninguna tentación, causa de error u ofensa. Esta es la verdadera naturaleza del hogar, es el lugar de la paz”, en John RUSKIN, *Sésamo y lirios...*, p. 165. Sobre el hogar como remanso de paz, tranquilidad y felicidad, véase Esteban CANALES, *La Inglaterra victoriana...*, p. 183.

³⁷ En *I, JH, 3 May. Bistritz, 10 [58]*.

quiera contarle. Ella está en casa, encerrada dentro de un gran paréntesis; él de viaje, abierto al mundo. Cuando regrese a su hogar, Jonathan le contará y Mina, que lo aguarda allí, escuchará.

Una vez delimitado el espacio que ocupa Mina en el imaginario de Jonathan, sería necesario comprobar su función y comportamiento. Volvamos de nuevo a Ruskin. Para él, la mujer:

*Must be enduringly, incorruptibly good; instinctively, infallibly wise— wise, not for self-development, but for self-renunciation: wise, not that she may set herself above her husband, but that she may never fail from his side: wise, not with the narrowness of insolent and loveless pride, but with the passionate gentleness of an infinitely variable, because infinitely applicable, modesty of service— the true changefulness of woman*³⁸.

Bondad, autorenuncia, servicio, modestia y entrega. He aquí las cualidades que hacen grande a una mujer. La descripción de Ruskin encaja una vez más con lo que Harker escribe de Mina. La joven aparece en el diario como un importante apoyo para Jonathan, incluso en la distancia. Es la conclusión que podemos sacar tras la lectura del fragmento en el que el joven se queja de haber acabado allí, junto a las puertas de un castillo siniestro una noche oscura y tormentosa. ¿Son estas cosas las que tienen que hacer los pasantes de abogado?, se pregunta. Y entonces añade: “...*Solicitor's clerk! Mina would not like that. Solicitor, --for just before leaving London I got word that my examination was successful; and I am now a full-blown solicitor!*”³⁹

Harker presenta a Mina como alguien que lo invita a afirmarse, a reivindicar lo que realmente es. Surge como una presencia que lo ayuda a ponerse en su lugar, que lo anima a ocupar el espacio que le corresponde por derecho. Cuando su viaje y su relación con Drácula se compliquen, cuanto más miedo sienta y más desesperado se encuentre, Harker invocará a Mina para, acordándose de ella, recuperar el valor perdido. Así sucederá cuando, algo

³⁸ RUSKIN, John, *Sesame and Lilies. Two Lectures Delivered at Manchester in 1864...*, pp. 149-150. Traducción mía, apoyada en la de Javier Alcoriza: “Debe ser resistente, incorruptiblemente buena; instintiva e infaliblemente juiciosa; juiciosa no para desarrollarse personalmente, sino para renunciar a sí misma; juiciosa, no para situarse por encima de su marido, sino para estar siempre a su lado; juiciosa, no con la estrechez del orgullo insolente y sin amor, sino con la gentileza apasionada de un modesto servicio infinitamente variado; esa es la verdadera capacidad de adaptación de las mujeres”. Ver John RUSKIN, *Sésamo y lirios...*, p. 166.

³⁹ “¡Pasante! A Mina no le gustaría oír eso. Digamos mejor, notario... pues justo antes de abandonar Londres recibí la confirmación de que había aprobado mi examen. ¡Ahora soy todo un notario!”, en *II, JH, 5 May, 21 [78]*).

inquieto, tome la diligencia; cuando, desesperado, esté a punto de descender reptando por las paredes del castillo; y cuando, de nuevo horrorizado, se disponga a bajar una vez más por los muros de la fortaleza y emprender su definitiva huida. En los tres casos Mina anima simbólicamente a Jonathan, ajustándose así al papel de esposa fiel y juiciosa, que no sólo lo aguarda pacientemente en casa, sino que lo alienta en los momentos difíciles⁴⁰.

Pero la Mina dibujada por Harker, tan próxima al ideal femenino que venimos analizando, también necesita ser protegida. Jonathan, cumpliendo el papel que le corresponde en ese mismo ideal, le proporcionará dicho amparo. El pasante evita constantemente afligirla, tanto en las cartas que le envía desde el castillo como en algunas entradas de su diario: no quiere herirla o impresionarla con sus comentarios; bien porque algún comportamiento suyo no es el adecuado (*"It is not good to note this down, lest some day it should meet Mina's eyes and cause her pain; but it is the truth"*)⁴¹; bien porque la considera un ser más débil que él y más delicado (*"To her I have explained my situation, but without the horrors which I may only surmise. It would shock and frighten her to death were I to expose my heart to her"*)⁴².

La tesis sobre la debilidad femenina y su necesidad de protección es también un lugar común en la literatura de la época. De ahí, de esa supuesta fragilidad de las mujeres, es de donde el hombre extrae su superioridad⁴³. Alexander Walker, un conocido e influyente psicólogo, escribía lo siguiente en 1840:

*It is evident that the man, possessing reasoning faculties, muscular power, and courage to employ it, is qualified for being a protector: the woman, being little capable of reasoning, feeble, and timid, requires protection. Under such circumstances, the man naturally governs; the woman as naturally obeys*⁴⁴.

⁴⁰ Las citas, respectivamente, en *I, JH, 4 May, 13 [63]*, en *IV, JH, 25 June, morning, 49 [123]*, y en *IV, JH, 30 June, morning, 55 [131]*.

⁴¹ "No me agrada anotar esto, pues si algún día estas líneas encontraran los ojos de Mina podrían causarle dolor; pero es la verdad", en *III, JH, Later: the Morning of 16 May, 42 [110]*.

⁴² "A Mina le he expuesto mi situación, pero sin detallar los horrores que tan solo puedo conjeturar. Si fuera a desnudarle mi alma podría impresionarla y aterrorizarla hasta la muerte", en *IV, JH, 28 May, 45 [117]*.

⁴³ ARNAUD-DUC, Nicole, "Las contradicciones del derecho", en Georges DUBY y Michelle PERROT, *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 4. El siglo XIX...*, p. 130.

⁴⁴ WALKER, Alexander, *Woman Physiologically Considered as to Mind, Morals, Matrimonial Slavery, Infidelity and Divorce*, London, A. H. Baily and Co., Cornhill, 1840, p. 129. "Es evidente que el hombre, poseyendo la facultad de razonar, la fuerza muscular y el coraje para emplearla, está capacitado para ser el protector; la mujer, teniendo poca capacidad de razonamiento, siendo débil y tímida, necesita protección. Bajo estas circunstancias, el hombre naturalmente gobierna; la mujer naturalmente

La inferioridad de las mujeres no estaba sometida a debate, no se ponía en duda; más bien, como vengo argumentando, era una cuestión natural, ante la que tan sólo cabía adaptarse. La imagen que Harker transmite de Mina no sólo se atiene con notable exactitud a los postulados de Ruskin y a la de otros tantos psicólogos, poetas, reformadores sociales, médicos, religiosos, revolucionarios y ensayistas; también posee evidentes similitudes con un tríptico de George Elgar Hicks titulado *Woman's Mision* (1863)⁴⁵. Aunque tan sólo se conserva el cuadro central, el tríptico sintetiza de manera notable la actitud y el comportamiento que las mujeres deben desarrollar para aproximarse a ese ideal que se les impone, y que no es más que la receta de una vida familiar feliz y armoniosa.



Ilustración 3: George Elgar Hicks, *Woman's Mision: Companion of Manhood*, 1863, pintura al óleo sobre lienzo, soporte: 762 x 641 mm, marco: 851 x 727 x 70 mm, Tate Britain, Londres.

obedece". La traducción es mía. La referencia al texto de Walker está tomada de Joan PERKIN, *Victorian Women...*, p. 1. En cualquier caso, el libro puede encontrarse en:

<https://archive.org/stream/b21461387#page/128/mode/2up>. (Consultado el 24-04-16).

⁴⁵ Los otros dos cuadros del tríptico se han perdido, aunque existen imágenes de ellos.

Acabado un par de años antes que la publicación de la conferencia “Of Queen's Gardens” de su amigo Ruskin, en el cuadro vemos al varón de la casa compungido. Acaban de comunicarle por carta una noticia luctuosa. Permanece afectado junto a la chimenea, lamentándose del suceso y con la misiva aún en la mano. Sin embargo, no tiene que pasar por el trance solo: su esposa está junto a él. Por la disposición de los objetos se la ve una mujer esforzada y solícita, digna representante de ese ideal femenino que tan importante va a resultar para entender la actitud y la situación de Mina. Hay flores frescas en la repisa de la chimenea y el fuego del hogar está encendido; la mesa para tomar el té se encuentra perfectamente preparada, e incluso el marido calza unas zapatillas de estar por casa que quizá hasta se las haya confeccionado ella. Sin embargo, el elemento que marca la diferencia es la posición que adopta la mujer una vez que se ha acercado a su esposo: por un lado parece estar animándolo, reconfortándolo, compartiendo su padecimiento y su dolor; pero al mismo tiempo se apoya en él. Parece aguardar una respuesta, un gesto, una orden. Sin su sostén ella caería al suelo⁴⁶.

De este modo, el ideal de la domesticidad y el del ángel del hogar, alejados en mayor o menor medida de la realidad, se convierten en los discursos dominantes en su época e indican dónde deben o deberían estar las mujeres: actúan así como obligación moral, pero también como aviso o advertencia. Quienes se alejen demasiado del ideal correrán el riesgo de ser repudiadas, e incluso de ser calificadas como monstruosas. Las mujeres vampiro que describe Jonathan durante su estancia en el castillo están en las antípodas de ese ideal victoriano. Para Harker, de hecho, Mina es lo opuesto a ellas: “*I am alone in the castle with those awful women. Faugh! Mina is a woman and there is nought in common*”⁴⁷.

Queda claro entonces que en el diario de Transilvania Mina es vinculada con lo doméstico. Aparece como un personaje en cierto modo pasivo, delicado y frágil, débil e impresionable; pero al mismo tiempo se hace evidente que es

⁴⁶ FLANDERS, Judith, *The Victorian House*, London, Harper Perennial, 2004, p. 189 (ilustración de la izquierda).

⁴⁷ “Estoy solo en el castillo con esas atroces mujeres. ¡Bah! Mina también es mujer y nada tiene en común con ellas”, en *IV, JH, 30 June, morning, 55 [131]*. La traducción de este fragmento está tomada de la versión de *Drácula* efectuada por Juan Antonio Molina Foix para Cátedra (2008 [1993], p. 172).

un apoyo importante para Jonathan, alguien que permanece en segundo plano y que le ayuda a conseguir sus metas y objetivos. Se trata de una persona amada, a la que no quiere herir o preocupar innecesariamente. En el texto de Harker la joven parece estar hecha de una sola pieza.

¿Es Mina realmente como la ve Jonathan? En esta tercera parte de la tesis voy a esforzarme por averiguarlo. Para ello tomaré como fuente principal el diario que Mina redacta intermitentemente. Digo intermitentemente porque su escrito tiene dos partes diferenciadas que se corresponden, respectivamente, con sus últimas semanas de soltera y, tras un silencio de un mes y tres días, con sus primeros meses de casada. En la primera parte de dichas anotaciones firma como Mina Murray; en la segunda lo hace como Mina Harker, pues ya ha adoptado el apellido de su esposo. Esta diferencia en la firma, aunque parezca anecdótica, es importante: va más allá de la constatación de un mero cambio de estado civil. A través del análisis de sus escritos se estudiará en profundidad a Mina para tratar de entender mejor la situación, las contradicciones y los retos de las mujeres de clase media en la Inglaterra de finales del siglo XIX.

X

UNA JOVEN QUE ESCRIBE

UNA EXTRAÑA RESISTENCIA

De Mina, pues, ya tenemos una idea, la que nos ha proporcionado Jonathan en su diario. El discurso de Harker la ubica en un lugar muy concreto y le otorga unos deberes muy claros. Sin embargo, ahora es el momento de escuchar su voz, de atender a sus propias palabras; de averiguar, analizando lo que dice y lo que calla, cómo se describe, cómo se define y de qué modo alude a la realidad en la que habita¹.

Para aproximarnos con rigor al diario de Mina resulta imprescindible considerar las características que, en el siglo XIX, tenían este tipo de textos. Un diario, para empezar, “es una crónica cotidiana, escrita desde el presente, de una experiencia personal”². Pero el que sea una escritura personal no implica necesariamente que sea privada ni que esté libre de censura. Puede haber diarios concebidos ya desde su origen para ser publicados. Esta última posibilidad implica un tipo distinto de escritura al que podría utilizarse en un texto que nunca va a ser leído por nadie: corrección de estilo, destrucción de fragmentos que no gustan al autor, omisión de episodios que pueden ofender a algún ser querido, etc. En realidad, aunque el diario esté cerrado con llave, alejado de la vista de todos y el contenido sea absolutamente privado, la escritura siempre tiene un destinatario. El destinatario puede ser un lector concreto o imaginado, pero también el propio autor, ese “yo” que en el momento de trasladar un pensamiento al papel ya es “otro”. Desde ese punto de vista, un diario también puede ser definido como “el género en el que se

¹ SERNA, Justo y PONS, Anacleto, *Diario de un burgués*, Valencia, Libros de la Memoria, 2006, p. 24.

² BOU, Enric, “El diario: periferia y literatura”, en *Revista de Occidente*, Madrid, Fundación Ortega y Gasset, nº182-183, 1996, p. 124.

registran, siguiendo los días, las actividades e impresiones de un sujeto frente a sí mismo”³. Escribir en ese sentido es escribirse.

En el siglo XIX, entre las clases medias que cobraban cada vez más protagonismo, era habitual que padres o familiares alentaran a sus hijos y demás jóvenes de la casa a llevar un diario. Era una forma de inculcar en ellos costumbres metódicas⁴. Este tipo de escritos eran leídos por distintas personas, por lo que el nivel de privacidad o intimidad que podían albergar resultaba ciertamente limitado⁵. Del mismo modo, si en la actualidad esperamos, acertada o erróneamente, que un diario desvele al lector secretos inconfesables y que describa con crudeza opiniones y sentimientos, en la Inglaterra del Ochocientos la moral y las convenciones de la época impedían a los diaristas abordar determinados aspectos. Los diarios de entonces revelaban más bien poco sobre la intimidad de sus autores, apenas relataban algún suceso interesante, caracterizándose precisamente por todo lo contrario: su insustancialidad. Cuando sucedía algún acontecimiento fuera de lo corriente no se consignaba. Los diarios raramente mostraban algo que no pudiera hacerse público de cualquier otra manera⁶.

Los rasgos que presentan los diarios victorianos deberían prevenirnos a la hora de examinar un texto como el de Mina, pues su escrito se ajusta a esas mismas convenciones⁷. Si esperamos encontrar en él grandes revelaciones nos decepcionará. De este modo, para que la lectura de su escrito resulte provechosa desde un punto de vista histórico, ha de ser sutil, buscando indicios significativos en asuntos de apariencia menor, vinculados con la cotidianeidad de una existencia ordinaria. Aunque en algunas investigaciones existe la tendencia a centrar la atención en lo que se sale de lo corriente, también desde

³ CATELLI, Nora, *En la era de la intimidad. Seguido de: El espacio autobiográfico*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007, p. 45.

⁴ MARCUS, Sharon, *Between Women. Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2007, p. 36. Hay traducción castellana: *Entre mujeres. Amistad, deseo y matrimonio en la Inglaterra victoriana*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2009, p. 64.

⁵ Ver, a este respecto, Justo SERNA y Analet PONS, *Diario de un burgués...*, p. 25.

⁶ Sobre la escritura biográfica de las mujeres victorianas, véase Sharon MARCUS, *Between Women. Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England...*, pp. 32-38 (especialmente las pp. 34-36). Esta referencia puede localizarse en las pp. 57-66 (especialmente las pp. 61-64) de la versión castellana.

⁷ En realidad esas “peculiaridades” de los diarios victorianos también se dan en cualquier época y lugar. Como explica Bèatrice Didier en *Le Journal intime* y recoge Enric Bou, la autocensura es muy habitual en la escritura de los diarios. Ver Enric BOU, “El diario: periferia y literatura”, en *Revista de Occidente...*, p. 125.

lo común, desde lo aparentemente secundario, pueden extraerse conclusiones que permitan descifrar una realidad que se presenta en principio como impenetrable⁸. Ese es, precisamente, el caso de los diarios del período y, en concreto, el de Mina: aunque apenas desvela hechos destacados, una lectura indiciaria de su diario puede descubrir aspectos importantes de su mundo, de su forma de vida, de sus miedos, deseos y aspiraciones⁹.

Mina Murray empieza su diario el 24 de julio de algún año de finales del siglo XIX, fecha en la que Jonathan Harker aún es el invitado de Drácula¹⁰. Sin embargo, este no es el primer texto que se nos facilita de ella en *Drácula*. Antes de conocer sus impresiones personales encontramos una carta escrita el 9 de mayo a su amiga Lucy Westenra. Dicha misiva ya proporciona abundante información sobre su autora. Dada su importancia y su relativa brevedad paso a reproducirla por completo:

Letter from Miss Mina Murray to Miss Lucy Westenra.

9 May.

My dearest Lucy,—

Forgive my long delay in writing, but I have been simply overwhelmed with work. The life of an assistant schoolmistress is sometimes trying. I am longing to be with you, and by the sea, where we can talk together freely and build our castles in the air. I have been working very hard lately, because I want to keep up with Jonathan's studies, and I have been practising shorthand very assiduously. When we are married I shall be able to be useful to Jonathan, and if I can stenograph well enough I can take down what he wants to say in this way and write it out for him on the typewriter, at which also I am practising very hard. He and I sometimes write letters in shorthand, and he is keeping a stenographic journal of his travels abroad. When I am with you I shall keep a diary in the same way. I don't mean one of those two-pages-to-the-week-with-

⁸ Sobre este tipo de conocimiento, método interpretativo y modo de realizar investigaciones, véase Carlo GINZBURG, "Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales", en *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, 2008 [1986], pp. 185-239. La referencia está tomada de la p. 219.

⁹ Carlo Ginzburg continúa así su argumentación: "Esta idea [la indiciaria] (...) se ha venido abriendo camino en los más variados ámbitos cognoscitivos, y ha modelado en profundidad las ciencias humanas. Minúsculas singularidades paleográficas han sido usadas como rastros que permitían reconstruir intercambios y transformaciones culturales (...) La representación de los ropajes tremolantes en los pintores florentinos del siglo XV, los neologismos de Rabelais, la curación de los enfermos de escrofulosis por parte de los reyes de Francia e Inglaterra, son solo algunos de los ejemplos de la manera en que ciertos mínimos indicios han sido asumidos una y otra vez como elementos reveladores de fenómenos más generales: la visión del mundo de una clase social o de un escritor, o de una sociedad entera. Una disciplina como el psicoanálisis se conformó, según hemos visto, alrededor de la hipótesis de que ciertos detalles aparentemente desdeñables podían revelar fenómenos profundos de notable amplitud", en Carlo GINZBURG, "Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales", en *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia...*, p. 219.

¹⁰ Sobre el año en el que se desarrollan los acontecimientos de *Drácula*, ver, en esta misma tesis, capítulo V ("Viajeros del Ochocientos"), epígrafe "El viaje y la ficción" (p. 132, nota 60).

Sunday-squeezed-in-a-corner diaries, but a sort of journal which I can write in whenever I feel inclined. I do not suppose there will be much of interest to other people; but it is not intended for them. I may show it to Jonathan some day if there is in it anything worth sharing, but it is really an exercise book. I shall try to do what I see lady journalists do: interviewing and writing descriptions and trying to remember conversations. I am told that, with a little practice, one can remember all that goes on or that one hears said during a day. However, we shall see. I shall tell you all my little plans when we meet. I have just had a few hurried lines from Jonathan from Transylvania. He is well, and will be returning in about a week. I am longing to hear all his news. It must be so nice to see strange countries. I wonder if we—I mean Jonathan and I—shall ever see them together. There is the ten o'clock bell ringing. Goodbye.

Your loving
MINA.

*Tell me all the news when you write. You have not told me anything for a long time. I hear rumours, and especially of a tall, handsome, curly-haired man???*¹¹

La carta revela, para empezar, su dedicación, “*assistant schoolmistress*”, una especie de profesora de apoyo o auxiliar de maestra. Mina es, por tanto, una mujer trabajadora, pero no desempeña un oficio inadecuado para las personas de su sexo según las convenciones de la época. Como recuerda Esteban Canales, durante la segunda mitad del siglo XIX se abrieron numerosos centros de enseñanza para jóvenes. Este hecho no sólo ayudó a

¹¹ “Carta de la señorita Mina Murray a la señorita Lucy Westenra. 9 de mayo. Queridísima Lucy: Perdona que haya tardado tanto en escribirte, pero he estado sencillamente desbordada de trabajo. La vida de una ayudante de profesora de escuela es, en ocasiones, agotadora. No veo el momento de estar contigo, junto al mar, donde podremos hablar las dos libremente y levantar nuestros castillos en el aire. Últimamente he estado trabajando muy duro, porque quiero mantener el ritmo de los estudios de Jonathan y he estado practicando muy asiduamente la taquigrafía. Cuando estemos casados podré ser útil a Jonathan, y si consigo estenografiar lo suficientemente bien podré anotar de este modo todo lo que él quiera decir y pasarlo luego a limpio con la máquina de escribir, pues también estoy practicando asiduamente la mecanografía. A veces nos escribimos mutuamente cartas taquigrafiadas, y el lleva un diario estenográfico de sus viajes por el extranjero. Cuando esté contigo también yo llevaré un diario del mismo modo. Pero no me refiero a una de esas agendas de-dos-páginas-para-cada-semana-con-el-domingo-apretujado-en-un-rincón, sino a un libro en el que pueda ir escribiendo cada vez que me sienta inclinada a ello. Supongo que no habrá en mi diario nada de demasiado interés para otra gente, pero no está pensado para ellos. Quizá algún día se lo enseñe a Jonathan si es que hay en él algo que merezca la pena compartir, pero en realidad es un cuaderno de ejercicios. Voy a intentar hacer lo que veo que hacen las damas periodistas: entrevistar, escribir descripciones e intentar recordar conversaciones. Me han dicho que, con un poco de práctica, uno puede llegar a recordar todo lo que ha sucedido o todo lo que ha oído decir durante el día. En cualquier caso, ya veremos. Ya te contaré mis pequeños planes cuando nos reunamos. Acabo de recibir un par de líneas apresuradas de Jonathan desde Transilvania. Está bien, y debería regresar en una semana. Estoy deseando que me cuente todas sus aventuras. Debe de ser tan bonito ver países extraños... Me pregunto si nosotros (me refiero a Jonathan y a mí) llegaremos a visitarlos alguna vez juntos. Están sonando las campanadas de las diez en punto. Adiós. Te quiere, MINA. Cuéntame todas las novedades cuando escribas. Hace mucho que no me cuentas nada. He oído rumores, particularmente sobre un hombre alto, atractivo, de pelo rizado...???”. La carta, reproducida inmediatamente después del diario de Jonathan Harker, puede encontrarse aquí: *V, Mina, Letter from Miss Mina Murray to Miss Lucy Westenra, 9 May, 55-56 [133-134]*.

que las muchachas de clase media y alta gozaran de una formación similar a la de los varones, sino que facilitó “a muchas de las que se mantuvieron solteras una colocación como enseñantes”¹². La profesión se convirtió así en “una ocupación típicamente femenina, aunque los varones dispusieron de las posiciones más relevantes” y no cesaron de realizar considerables esfuerzos para excluir a las mujeres casadas del trabajo¹³. A partir de la década de 1870 la profesión comenzó a ser dominada por aquellas mujeres procedentes de la aristocracia obrera y de la clase media baja¹⁴. A Mina hay que encuadrarla, por tanto, dentro de esas clases medias que han de trabajar para mantenerse a sí mismas y que en el caso de las maestras representaban en 1901 menos del 10% de la ocupación femenina¹⁵. Aunque de extracción humilde, Mina no deja de ser una privilegiada.

La carta también informa sobre la relación que mantiene con Harker: están prometidos, algo que puede sospecharse leyendo el texto de Jonathan pero que en ningún momento se explicita allí. He aquí una prueba más de la diferenciación de espacios explicada anteriormente: el pasante escribe sobre su viaje y su trabajo, sobre sus andanzas en el mundo exterior; Mina, en cambio, lo hace sobre su mundo privado, un universo que orbita alrededor de su futuro marido, como puede comprobarse en la citada carta:

*I have been working very hard lately, because I want to keep up with Jonathan's studies, and I have been practicing shorthand very assiduously. When we are married I shall be able to be useful to Jonathan, and if I can stenograph well enough I can take down what he wants to say in this way and write it out for him on the typewriter, at which also I am practicing very hard*¹⁶.

¹² CANALES, Esteban, *La Inglaterra victoriana*, Madrid, Akal, 1999, pp. 198.

¹³ CANALES, Esteban, *La Inglaterra victoriana...*, p. 199; HOLLIS, Patricia, *Women in Public 1850-1900: Documents of the Victorian Women's Movement*, London, George Allen & Unwin, 1979, p. 48. Ver también Joane W. SCOTT, “La mujer trabajadora en el siglo XIX”, en Georges DUBY y Michelle PERROT, *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 4. El siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001 [1990-1993], p. 447.

¹⁴ MCDERMID, Jane, “Women and education”, en June PURVIS [ed.], *Women's History: Britain, 1850-1945*, London, UCL Press, 1995, pp. 113-116. Ver también Bram STOKER, *Dracula*, edición de Nina AUERBACH y David J. SKAL, New York, London, Norton, 1997, p. 55 [nota 1]. Cf. WOOLF, Virginia, *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral, 2005 [1929], p. 53. Sobre la aristocracia obrera, véase Eric HOBBSBAWM, “La aristocracia obrera en la Gran Bretaña en el s. XIX”, en *Trabajadores*, Barcelona, Crítica, 1979, pp. 269-316.

¹⁵ CANALES, Esteban, *La Inglaterra victoriana...*, p. 200. La relativamente baja extracción social de Mina también puede corroborarse en un pasaje en el que, refiriéndose a Jonathan, le escribe a Lucy: “*I had nothing to give him except myself, my life, and my trust*” (“No tenía nada que entregarle excepto a mí misma, mi vida y mi confianza”), en *IX, Letter, Mina Harker to Lucy Westenra, Buda-Pesth, 24 August, 101 [211-212]*.

¹⁶ “Últimamente he estado trabajando muy duro, porque quiero mantener el ritmo de los estudios de Jonathan y he estado practicando muy asiduamente la taquigrafía. Cuando estemos casados podré ser

La dedicación de Mina a su prometido es total: practica la mecanografía y la taquigrafía; pero no por ella, sino para ayudar a Jonathan una vez casados, momento en que abandonará su trabajo de maestra, poniendo en práctica uno de los principios fundamentales de la ideología femenina que imperaba en la época. En su imaginación, Mina espera estar a la altura de su esposo. Todos sus esfuerzos se concentran en ayudar a su prometido realizando la parte del trabajo que a él le resultará menos gratificante: copiar al dictado lo que él tenga a bien decir para pasárselo más tarde a limpio. Jonathan podrá consultarlo entonces cuando le interese. Mina se prepara para ocupar esa posición subordinada, de ayudante o secretaria, tan grata a los victorianos moderados: pone toda su capacidad y esfuerzo al servicio de su pareja.

La joven, por tanto, no se aleja demasiado de las normas que impone la estricta sociedad victoriana: ni en cuanto a su profesión de soltera ni en cuanto a sus compromisos maritales. Es consciente del lugar que debe ocupar, ayudando a su prometido en todo lo que pueda, sí, pero con discreción. Para desempeñar mejor esa tarea cuando llegue el momento, la joven ha decidido llevar un diario taquigráfico. Así se ejercitará mientras esté de vacaciones.

He and I sometimes write letters in shorthand, and he is keeping a stenographic journal of his travels abroad. When I am with you I shall keep a diary in the same way. I don't mean one of those two-pages-to-the-week-with-Sunday-squeezed-in-a-corner diaries, but a sort of journal which I can write in whenever I feel inclined. I do not suppose there will be much of interest to other people; but it is not intended for them. I may show it to Jonathan some day if there is in it anything worth sharing, but it is really an exercise book¹⁷.

En Mina, pues, hay un afán por imitar a Jonathan siendo consciente, al mismo tiempo, de que su escrito y el de él son incomparables. Su intención es la de llevar un diario de corte más bien íntimo. A diferencia de otros que

útil a Jonathan, y si consigo estenografiar lo suficientemente bien podré anotar de este modo todo lo que él quiera decir y pasarlo luego a limpio con la máquina de escribir, pues también estoy practicando asiduamente la mecanografía”, en *V, Mina, Letter from Miss Mina Murray to Miss Lucy Westenra, 9 May, 55 [133]*.

¹⁷ “A veces nos escribimos mutuamente cartas taquigráficas, y él lleva un diario estenográfico de sus viajes por el extranjero. Cuando esté contigo, también yo llevaré un diario del mismo modo. Pero no me refiero a una de esas agendas de-dos-páginas-para-cada-semana-con-el-domingo-apretujado-en-un-rincón, sino a un libro en el que pueda ir escribiendo cada vez que me sienta inclinada a ello. Supongo que no habrá en mi diario nada de demasiado interés para otra gente, pero no está pensado para ellos. Quizá algún día se lo enseñe a Jonathan si es que hay en él algo que merezca la pena compartir, pero en realidad es un cuaderno de ejercicios”, en *V, Mina, Letter from Miss Mina Murray to Miss Lucy Westenra, 9 May, 55-56 [133-134]*.

proliferan en la época, ella no tiene intención de mostrárselo a nadie, y mucho menos de publicarlo. Si las anotaciones de Jonathan pueden resultarle útiles cuando, a su vuelta, hable con su prometida de sus viajes, Mina considera que lo que ella escriba carecerá de importancia, no cree que le vaya a resultar interesante a nadie, ni siquiera a su futuro esposo. Ella minusvalora su trabajo, su escritura y, por tanto, también su vida. Este hecho puede corroborarse en esa misma carta a Lucy: para Mina sus planes son pequeños e insignificantes (“*I shall tell you all my little plans when we meet*”¹⁸); los de su prometido, en cambio, parecen formar parte de una gran empresa (“*I am longing to hear all his news. It must be so nice to see strange countries*”¹⁹). En esta última frase Mina no sólo expresa la importancia del desempeño de Harker; también se coloca de nuevo como oyente, en una actitud pasiva y receptiva.

Al aceptar voluntariamente su permanencia en un segundo plano, alejada de lo público y apoyando en todo momento a su pareja, la muchacha parece haber interiorizado muchos de los postulados que sobre la mujer, su función y su lugar, imperaban entre las clases respetables de la sociedad de la época. Mina podría inscribirse sin muchas dificultades dentro de ese perfil femenino cuyos rasgos y características ya han sido enumerados y que tan duramente criticó Florence Nightingale en *Cassandra* (1852), uno de sus ensayos más conocidos: “*Women are never supposed to have any occupation of sufficient importance*”. Y poco después añade:

*Women themselves have supported this— have written books to support it— and have trained themselves so as to consider nothing that whatever they do as not of sufficient value to the world or to others*²⁰.

¹⁸ “Ya te contaré mis pequeños planes cuando no veamos”, en *V, Mina, Letter from Miss Mina Murray to Miss Lucy Westenra, 9 May, 56 [134]*.

¹⁹ “Estoy deseando que me cuente todas sus aventuras. Debe de ser tan bonito ver países extraños...”, en *V, Mina, Letter from Miss Mina Murray to Miss Lucy Westenra, 9 May, 56 [134]*. Como puede apreciarse, Yáñez traduce “*news*” como “aventuras”. Molina Foix opta por traducirla, más literalmente, como “noticias” (“Estoy impaciente por recibir noticias tuyas”, *Drácula*, Cátedra, 2008 [1993], p. 174). Por su parte, Torres Oliver opta por la palabra “peripecias” (“Estoy deseando que me cuente todas sus peripecias”, *Drácula*, Alianza, 1999, p. 78).

²⁰ NIGHTINGALE, Florence, “*Cassandra*”, en Lynn MCDONALD, *Collected Works of Florence Nightingale, Volume 11: Florence Nightingale's Suggestions for Thought*, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 2008. ProQuest ebrary. Web. 5 February 2016, p. 558. Hay traducción castellana a cargo de Laura Monrós: “Se supone que las mujeres nunca tienen una ocupación lo suficientemente importante”. Y: “Las propias mujeres mismo han aceptado este hecho, han escrito libros apoyándolo, y han sido entrenadas para considerar que cualquier cosa que hagan no es valiosa para el mundo”, en Florence NIGHTINGALE, *Cassandra*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2011 [1852], p. 45.

Esa parece ser, en efecto, la situación de Mina a tenor de lo leído en esa primera carta a Lucy. Unas líneas después Florence Nightingale retrata a la perfección la posición en la que se encuentra nuestra joven:

Behind his destiny woman must annihilate herself, must be only his complement. A woman dedicates herself to the vocation of her husband; she fills up and performs the subordinate parts in it. But if she has any destiny, any vocation of her own, she must renounce it, in nine cases out of ten (...). The fact is that woman has so seldom any vocation of her own, that it does not much signify; she has none to renounce. A man gains everything by marriage: he gains a "helpmate", but a woman does not²¹.

A la luz del razonamiento de Nightingale podríamos preguntarnos por la vocación de Mina. ¿Posee alguna? La respuesta, leyendo la carta del 9 de mayo anteriormente reproducida, sólo puede ser afirmativa: "*I shall try to do what I see lady journalists do: interviewing and writing descriptions and trying to remember conversations*"²².

En efecto: Mina desearía ser periodista pero, como afirma Florence Nightingale que les sucede a muchas mujeres en su época, renuncia a su vocación para abrazar la de su marido. Hay que reiterarlo: Mina es una persona trabajadora, responsable y aplicada que expresa un deseo, ser como las mujeres periodistas. Es algo que no puede satisfacer, que ni siquiera puede reconocer abiertamente debido al mundo en el que se ha criado y vive: tan solo se lo confiesa por carta a una buena amiga. A pesar de todo la joven parece haber encontrado una solución; una solución que le permitirá aunar las exigencias sociales y de género que recaen sobre ella (ayudar a su marido a costa de sacrificar sus intereses), con sus propios deseos (escribir como si fuera periodista). Hay algo en ella, aunque sea de forma velada e indirecta, que se resiste a ser tan solo un apéndice de su futuro esposo. Esa resistencia se manifiesta a través de la escritura y tiene mucho que ver con un ansia de

²¹ NIGHTINGALE, Florence, "Cassandra", en Lynn MCDONALD, *Collected Works of Florence Nightingale, Volume 11: Florence Nightingale's Suggestions for Thought...*, pp. 571-572. Traducción castellana a cargo de Laura Monrós: "Tras el destino de él [el hombre], la mujer debe anihilar su persona, debe ser sólo su complemento. Una mujer se dedica a la vocación de su marido, ocupa e interpreta el rol subordinado en ella. Pero si posee algún destino, alguna vocación propia, debe renunciar a éste en nueve casos de diez (...). La mujer pocas veces posee una vocación propia importante, con lo que nunca tiene nada a lo que renunciar. Un hombre lo gana todo en el matrimonio, gana una "ayudante", pero una mujer nada", en Florence NIGHTINGALE, *Cassandra...*, p. 55.

²² "Voy a intentar hacer lo que veo que hacen las damas periodistas: entrevistar, escribir descripciones e intentar recordar conversaciones", en V, *Mina, Letter from Miss Mina Murray to Miss Lucy Westenra, 9 May, 56 [134]*.

independencia que no puede manifestar con claridad pero que, a tenor de los indicios, pueden rastrearse e inferirse con bastante exactitud.

EL ESPACIO DE LA ESCRITURA

Que Mina decida empezar su diario en Whitby, el pueblecito donde va a pasar sus vacaciones, y no antes ni después es significativo. El 9 de mayo, cuando le escribe a Lucy, lo primero que le dice es que está “desbordada de trabajo” (“*overwhelmed with work*”); también que “la vida de una ayudante de profesora de escuela es, en ocasiones, agotadora” (“*The life of an assistant schoolmistress is sometimes trying*”). Así lo confirma Virginia Woolf cuando habla de ese tipo de ocupaciones:

*I need not, I am afraid, describe in any detail the hardness of the work, for you know perhaps women who have done it; nor the difficult of living of the money when it was earned, for you may have tried*²³.

Si a dicha dedicación le sumamos el esfuerzo que realiza para “mantener el ritmo de los estudios de Jonathan” (“*I want to keep up with Jonathan's studies*”) a practicar “muy asiduamente” (“*very assiduously*”) la taquigrafía y la mecanografía, podemos imaginarnos el nivel de exigencia a la que está sometida; también el cansancio que acumula. Es comprensible entonces que le diga a Lucy lo mucho que desea reunirse con ella en Whitby, una localidad de veraneo con una impronta romántica y acogedora, un símbolo duradero de refugio, confort y hospitalidad²⁴: “*I am longing to be with you, and by the sea, where we can talk together freely and build our castles in the air*” (“No veo el momento de estar contigo, junto al mar, donde podremos hablar las dos libremente y levantar nuestros castillos en el aire”)²⁵.

²³ WOOLF, Virginia, *A Room of One's Own and Three Guineas*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1998 [1929], p. 48. Hay traducción castellana a cargo de Laura Pujol: “No necesito, creo, describir en detalle la dureza de esta clase de trabajo, pues quizá conozcáis a mujeres que lo han hecho, ni la dificultad de vivir del dinero así ganado, pues quizá lo hayáis intentado”, en Virginia WOOLF, *Una habitación propia...*, p. 53.

²⁴ WALTON, John K., “Port and Resort: Symbiosis and Conflict in ‘Old Whitby’, England, since 1880”, en Peter BORSAY y John K. WALTON [eds.], *Resorts and Ports: European Seaside Towns Since 1700*, Bristol, New York, Ontario, Channel View Publications, 2011, p. 133.

²⁵ La cita en V, *Mina, Letter from Miss Mina Murray to Miss Lucy Westenra, 9 May, 55 [133]*. La traducción está levemente modificada debido a una errata. La versión original de Palmer Yáñez traduce “talk” por “andar”, confundiéndolo, imagino, por “walk”.

Whitby es por sí misma una población pesquera ideal para olvidarse de las duras exigencias del día a día, un sitio apacible donde relajarse y disfrutar. Pero, atención, allí también podrá hablar libremente con Lucy (“*we can talk together freely*”), y escribir cada vez que se sienta inclinada a ello: “*I can write in whenever I feel inclined*”²⁶. Whitby se convierte de este modo en algo más que un entorno acogedor en donde olvidarse de las agotadoras obligaciones laborales y personales: Whitby es una promesa de independencia y de libertad con la inmensidad del mar como único límite, como una puerta abierta al mundo.

Allí, además, los hombres apenas tienen poder sobre Mina: ningún varón va a controlar sus movimientos. Durante su estancia convivirá con Lucy y su madre, con nadie más. El padre de su amiga falleció hace algún tiempo; Jonathan Harker se encuentra de viaje, a miles de kilómetros de distancia, y el señor Arthur Holmwood, el rico noble inglés prometido de Lucy, nunca llegará a visitarlas, pues constantemente le surgen otros deberes que se lo impiden. Nadie interfiere en el día a día de nuestras jóvenes. En las veintisiete jornadas que dura su estancia en Whitby, Mina disfruta de libertad de movimientos, de pensamiento y de acción. Solo en tres ocasiones esos placeres son perturbados, precisamente por distintas figuras masculinas que coartan de distintos modos su libertad.

El primer episodio tiene como protagonista al señor Swales, un anciano con el que las jóvenes se encuentran en algunos de sus paseos. En la pluma de Mina aparece como una figura despótica (“*a most dictatorial person*”), brusca, inflexible e intimidante, con el que prácticamente no se puede discutir: “*if he can't out-argue them he bullies them*” (“Si no consigue salirse con la suya discutiendo, les intimida”)²⁷. El siguiente episodio está vinculado con la visita intempestiva de un joven párroco a la casa en la que viven, justo cuando las muchachas acaban de regresar de un largo paseo. Este hecho obliga a las chicas, por cortesía, a invitarlo a cenar, ofrecimiento que el religioso acepta sin

²⁶ En V, *Mina*, *Letter from Miss Mina Murray to Miss Lucy Westenra*, 9 May, 55 [133-134]. La traducción de Molina Foix aún incide más en esa connotación vinculada con la libertad: “... un diario en el que pueda escribir siempre que me apetezca” (*Drácula*, Cátedra, 2008 [1993], p. 173). Con Torres Oliver sucede algo parecido: “... una especie de diario donde pueda escribir cada vez que sienta deseos de hacerlo” (*Drácula*, Alianza, 1999, pp. 77-78).

²⁷ En VI, *Mina*, 24 July. *Whitby*, 64 [149] y 1 August, 65 [150].

advertir las molestias que ocasiona. Mina recrimina con simpatía la actitud del sacerdote en su diario:

*Some day the bishops must get together and see about breeding up a new class of curates, who don't take supper, no matter how they may be pressed to, and who will know when girls are tired*²⁸.

Se trata de un ofrecimiento forzado que pone de manifiesto toda la red de prácticas y convenciones que atenazan a las mujeres, que les obligan a insistir al párroco para que se quede cuando lo único que desean es retirarse a descansar.

El tercer suceso está relacionado con una escapada nocturna algo accidentada. Lucy sale de madrugada a la calle en un episodio de sonambulismo. Al darse cuenta de su ausencia, Mina corre en su busca, preocupada por la salud y la reputación de su amiga²⁹. Al encontrarla, regresan a casa procurando no ser vistas. Es entonces cuando surge la amenaza:

*Once we saw a man, who seemed not quite sober, passing along a street in front of us; but we hid in a door till he had disappeared (...). I was filled with anxiety about Lucy, not only for her health, lest she should suffer from the exposure, but for her reputation in case the story should get wind*³⁰.

Fuera de estos tres encuentros, no hay presencia de varón que las inhiba, al menos de manera explícita³¹. En Whitby las limitaciones que los hombres imponen a las féminas quedan suspendidas o minimizadas. Por todo ello no es casualidad que Mina decida comenzar allí, y no antes ni después, su diario. Su escritura queda así asociada a ese espacio de libertad que es Whitby, transformándose en una actividad mucho más importante que la simple recopilación de impresiones, en algo más que un mero “cuaderno de ejercicios”

²⁸ “Algún día los obispos deberían reunirse para ocuparse de la creación de una nueva clase de párrocos que no aceptaran invitaciones a cenar por mucho que les insistan y que aprendieran a distinguir cuándo las chicas están cansadas”, en VIII, *Mina, same day, 11 o'clock p.m.*, 86 [188].

²⁹ La calle, cuando el sol ha caído, no es el lugar más adecuado para las mujeres respetables de la época. Como escribe Michelle Perrot: “por la noche la ciudad pertenece a los hombres y a las profesionales dedicadas a su uso. Las otras están en peligro”, en PERROT, Michelle, *Mujeres en la ciudad...*, p. 31. Sobre la prostitución durante la época victoriana y los peligros de la noche, véase Judith R. WALKOWITZ, *La ciudad de las pasiones terribles*, Madrid, Cátedra, 1995 [1992].

³⁰ “Una vez vimos a un hombre, que no parecía estar del todo sobrio, caminando por la calle frente a nosotras; pero nos escondimos en un portal hasta que desapareció (...). Estaba muy preocupada por Lucy; y no sólo por su salud, no fuera a sufrir debido a la exposición a la intemperie, sino también por su reputación, en caso de que la historia se extendiera”, en VIII, *Mina, Same day, 11 o'clock p.m.*, 89 [191].

³¹ Evidentemente, la sociedad en la que vive Mina está regida y controlada por los varones y nadie se puede sustraer a eso. Ya se ha visto cómo la joven tiene muy interiorizado su rol como mujer victoriana, pero eso no quita para que puedan detectarse resistencias a ese modelo.

orientado en última instancia a ayudar a Jonathan. También trasciende su intención de emular a las mujeres periodistas. El diario de Mina en Whitby es la plasmación de la vida que le gustaría llevar si estuviera liberada de los deberes y las servidumbres que las mujeres tenían en la época. Toda una reivindicación feminista *avant la lettre*³².

Mina no se rebela exactamente contra su destino de mujer victoriana, pero sí ofrece de nuevo una suerte de resistencia. Sabe que Whitby es una oportunidad para fantasear y vivir, siquiera temporalmente, de manera distinta al tipo de vida que le espera después de casarse. Son esos castillos en el aire (“*our castles in the air*”) a los que se refiere en su primera carta a Lucy: un sueño de lo que podría ser su vida si las cosas fueran diferentes. Y el instrumento que da forma a todas esas ilusiones y anhelos es la escritura. Si el diario íntimo cumple en un principio funciones ligadas con la religiosidad y con la interiorización de los valores victorianos, pasado el tiempo ese tipo de anotaciones cambian de sentido³³. Como apunta Yvonne Knibiehler, “*mais bientôt la diariste s'exerce à la méditation, au déchiffrement de soi, à l'introspection*”³⁴. Esto les lleva a expresar “su angustia ante el futuro” (“*leur angoisse devant l'avenir*”), pero también “su rebelión, su deseo de independencia” (“*leur révolte, leur désir d'indépendance*”). Algo de eso hay en Mina, qué duda cabe, y así puede captarse en su diario. Escribir, para ella, es sinónimo de libertad; y tiene tantas ganas de hacerlo que a duras penas puede contenerse.

Cuando Mina afirma que quiere estar con Lucy en Whitby, emplea la palabra “*longing*”, un vocablo que indica un deseo muy intenso, con connotaciones incluso sexuales: “*I am longing to be with you, and by the sea,*

³² Sobre la posición de Mina con respecto al feminismo, ver, en esta tesis, el capítulo XIII (“La princesa en el castillo”).

³³ Sobre el diario como forma de educación en los valores dominantes ver, por ejemplo, las anotaciones que Louisa May Alcott escribe en su diario en 1843, con apenas 11 años. A un lado pone las virtudes que más desearía tener: paciencia, amor, silencio, obediencia, generosidad, perseverancia, diligencia, respeto, abnegación. Al otro lado, los vicios a evitar: ociosidad, testarudez, vanidad, impaciencia, imprudencia, orgullo, egoísmo, actividad, amor a los gatos. La referencia está tomada de: SIMONS, Judy, *Diaries and Journals of Literary Women from Fanny Burney to Virginia Woolf*, London, MacMillan, 1990, p. 106.

³⁴ KNIBIEHLER, Yvonne, “Corps et cœurs”, en Georges DUBY y Michelle PERROT, *Histoire des femmes en Occident. IV. Le XIX^e siècle*, Paris, Perrin, 2002 [1991], p. 424. Hay traducción española a cargo de Marco Aurelio Galmarini: “muy pronto la autora de un diario se ejercita en la meditación, en el desciframiento de sí misma, en la introspección”, en Yvonne KNIBIEHLER, “Cuerpos y corazones”, en Georges DUBY y Michelle PERROT, *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 4. El siglo XIX...*, p. 373.

where we can talk together freely and build our castles in the air (“No veo el momento de estar contigo, junto al mar, donde podremos hablar las dos libremente y levantar nuestros castillos en el aire”)³⁵. Mina necesita un lugar donde escribir y hablar en libertad con Lucy. Es algo que quiere con ansia. Y si lo necesita y lo desea con tanto empeño es porque en su vida cotidiana, por las circunstancias que sean, no tiene esa posibilidad. Lo que busca en Whitby, además, es una emoción diferente a la que experimenta cuando practica la taquigrafía y se prepara para ayudar a Jonathan en su casa. En este último caso se trata de trabajo (*“I have been working very hard”*), una cuestión meramente mecánica (*“I have been practising shorthand very assiduously”*) y utilitaria (*“I shall be able to be useful to Jonathan”*)³⁶; no hay pasión en su trabajo. Escribir su diario, en cambio, es algo placentero, algo gozoso, un ejercicio liberador hacia el que se siente inclinada. Esa es exactamente la palabra que emplea: *“I can write in whenever I feel inclined”*.

Inclinarse, en la acepción que utiliza Mina, significa “mostrar propensión o tendencia hacia algo”³⁷. Mina se inclina hacia la escritura, pero no una cualquiera: en un espacio en el que se siente libre se inclina hacia la escritura que practican “las damas periodistas” (*“I shall try to do what I see lady journalists do”*)³⁸. Esa inclinación, por tanto, también es para ella un torcerse, un ladearse con respecto a la rigidez que la sociedad de la época impone a las mujeres, esa que ve con malos ojos no sólo que las mujeres escriban en un periódico, sino también el propio hecho de inclinarse, de “mostrar propensión o tendencia hacia algo” distinto de los intereses de sus maridos y de su estipulada labor en el hogar. Así lo denuncia, por ejemplo, Florence Nightingale:

³⁵ En V, *Mina, Letter from Miss Mina Murray to Miss Lucy Westenra, 9 May, 55 [133]*.

³⁶ “He estado trabajando muy duro”; “he estado practicando muy asiduamente la taquigrafía”; “podré ser útil a Jonathan”. En V, *Mina, Letter from Miss Mina Murray to Miss Lucy Westenra, 9 May, 55 [133]*.

³⁷ MOLINER, María, *Diccionario de uso del español I-Z*, Madrid, Gredos, 2006, p. 34. El *Cambridge International Dictionary of English* (Cambridge, New York, Australia, Cambridge University Press, 1996 [1995]), define “*inclination*” así: “*A preference or tendency; a feeling that makes a person want to do something*”, p. 716.

³⁸ “Voy a intentar hacer lo que veo que hacen las damas periodistas”, en V, *Mina, Letter from Miss Mina Murray to Miss Lucy Westenra, 9 May, 56 [134]*.

*In the conventional society, which men have made for women and women have accepted, they must have none [passion], they must act the farce of hypocrisy, the lie that they are without passion*³⁹.

Las victorianas han de permanecer rígidas, estiradas; no han de salirse de la verticalidad de la norma. Mina, en cambio, siente su inclinación y se abraza a ella en cuanto puede, pues es lo que la hace sentirse viva:

Ser alguien es estar inclinado. No «estar inclinado» a esto o a lo otro (...), sino estar inclinado a la inclinación misma, inclinarse hacia las inclinaciones. Esto –estar inclinado a tener inclinaciones, antes de determinar cuáles sean los objetos empíricos de tales inclinaciones— (...) constituye mi modo de sentir la vida y de la que no puedo desprenderme sin desprenderme de mí mismo⁴⁰.

El “yo” de Mina desborda el marco en el que la sociedad la encuadra: no puede mantener la verticalidad exigida. Su ser está escindido entre la rectitud moral que le dicta la sociedad y su inclinación, una inclinación que de alguna manera la libera de esa situación opresiva. En ese sentido inclinarse es resistir. La joven se arquea, pues su inclinación amenaza con hacerla caer; o, dicho de otro modo, con verse rechazada y repudiada por sus semejantes; pero es esa misma inclinación la que le hace mantener el equilibrio, la que le hace sentirse alguien diferente a lo que los demás (los varones) quieren que sea. En dicha tensión se mueve Mina. Así lo expresa José Luis Pardo:

A través, pues, de mis inclinaciones (...) me siento vivir, experimento la vida como vivida precisamente por mí (...), me siento ser alguien (yo mismo). Por tanto, mis placeres y mis dolores, mis inclinaciones, mis vínculos con la vida, al determinarme como alguien (ese yo que precisamente yo me siento ser), me hacen experimentar mis límites, los límites de lo que yo soy, los límites de lo que puedo sentir⁴¹.

Mina mantiene el equilibrio, logra nivelar los focos de tensión que presionan su existencia porque es inteligente y conoce exactamente cuáles son sus límites, aquellos que le está vedado sobrepasar sin pagar un alto precio. Paradójicamente, esa consciencia de sus límites sólo puede adquirirla siendo

³⁹ NIGHTINGALE, Florence, “Cassandra”, en Lynn MCDONALD, *Collected Works of Florence Nightingale, Volume 11: Florence Nightingale's Suggestions for Thought...*, pp. 549. Traducción castellana a cargo de Laura Monrós: “En la sociedad convencional que los hombres han creado para las mujeres, y que las mujeres han aceptado, no deben tener *ninguna* [pasión], deben representar la farsa de la hipocresía, la mentira de que en ellas no hay pasión”, en Florence NIGHTINGALE, *Casandra...*, p. 38.

⁴⁰ PARDO, José Luis, *La intimidad*, Valencia, Pre-Textos, 2004 [1996], p. 42. Las cursivas en el original.

⁴¹ PARDO, José Luis, *La intimidad...*, p. 43.

ella misma; es decir, estando inclinada, manteniendo la inclinación hacia las cosas que le gustan⁴².

Cuando yo haya caído ya no tendré inclinación alguna, retornaré a la quietud horizontal. Pero mientras tanto, mientras caigo, me sostengo, siempre en el límite del desequilibrio, me tengo a mí mismo. Mis inclinaciones me arrastran a la pendiente por la que me deslizo hacia la muerte (...) y, por eso mismo, me mantienen con vida, me permiten disfrutar de la vida, experimentar dolor y placer. Me siento vivir porque me estoy muriendo por aquello a lo que estoy inclinado⁴³.

Una parte del ser de Mina quiere vivir *su* vida, no la vida que los demás deciden que ha de llevar. Para vivir así hay que inclinarse, y eso comporta tensión, desequilibrio e inquietud; obliga a un diálogo constante consigo misma, a estar en permanente construcción. Esta característica del ser de Mina es esencial, pues la acerca a Drácula y la separa, o la diferencia, de ese otro concepto, tan propio de Jonathan, que concibe la identidad como una condición fija e inmutable. Mina, como tendremos ocasión de comprobar, posee una mirada diferente a la de su prometido; una mirada inseparable de su situación como mujer “inclinada”, como un ser humano que no puede ajustarse por completo a unas normas que la cercenan como persona libre e independiente pero a las que debe amoldarse para sobrevivir. Ahí reside su complejidad como personaje; ahí descansa su riqueza como sujeto histórico.

Junto con Whitby, el diario se presenta como un importante espacio de libertad para Mina (y para tantas y tantas mujeres). Se trata de un lugar reservado, ajeno a las miradas de otros, al menos en principio. Sobre el papel puede expresarse de manera distinta a como lo haría en público, encorsetada, como se ha visto, por un ideal muy estricto. Los humanos somos seres sociales incrustados en una realidad heredada. Estamos, pues, sometidos a unas convenciones, a unas estructuras que, aunque sólo se hagan visibles cuando se incumplen las normas, determinan o condicionan nuestros actos, nuestras formas y maneras de estar en el mundo. También condicionan o determinan nuestra forma de escribir, lo que puede y no puede ser trasladado sobre un

⁴² Mina vive en el filo del acantilado, ese desde el que luego veremos que escribe. Por eso es un personaje tan polémico, que ha dado lugar a tantas lecturas, a tantas interpretaciones que oscilan entre quienes la consideran una mujer feminista, más bien adelantada a su tiempo, y quienes la consideran que defiende el modelo de mujer tradicional.

⁴³ PARDO, José Luis, *La intimidad...*, p. 44.

soporte. A pesar de todas esas limitaciones, la página en blanco representa un primer espacio autónomo, un terreno en el que expresarse con cierta libertad teniendo en cuenta el lugar ocupado en el mundo⁴⁴. En la sola escritura, también en la de un diario íntimo, la persona que redacta se reconoce como un ser capaz “de pensar, de interrogarse y de ofrecer respuestas a las encrucijadas de la vida”⁴⁵; es decir, se piensa como ser autónomo y se va construyendo así. Por todo ello, cuando Mina comience a escribir en Whitby, lo hará desde su específica condición de sujeto, componiendo, en un espacio propio, un mundo propio que, apoyado en sus inclinaciones, le permitirán expresar un yo independiente, autónomo y razonablemente libre, que se resiste como puede a los dictados que se le imponen.

Ese yo de la escritura se ha gestado tradicionalmente desde la privacidad, desde la tranquilidad y el sosiego de una habitación. Esos espacios cerrados en los que las mujeres son confinadas se convierten así, por extraña paradoja, en el germen de su autonomía. La habitación, históricamente lugar de enclaustramiento para las féminas, se convierte en un valioso ámbito de libertad en el que pensarse, en el que tomar conciencia de su individualidad y sus derechos. Así lo expresa Michelle Perrot: “en esas habitaciones ellas han vivido, trabajado, leído sus cartas de amor, devorado libros, soñado. Cerrar su puerta fue la señal de su libertad”⁴⁶. En la medida en que es un espacio a salvo de miradas ajenas, la habitación se vuelve propicia para la introversión, para la reflexión, para la escritura personal. Eso es lo que anhela, por ejemplo, Louise May Alcott: un cuarto que sea sólo de ella, en el que permanecer el tiempo que quiera y donde pueda cantar o pensar en libertad⁴⁷. De hecho:

Las mujeres autoras pasaron por enormes dificultades hasta que lograron conquistar su espacio tanto público como privado, hasta que consiguieron, en el entorno de la familia y de la casa, la soledad necesaria para poder dedicarse a escribir. Edith Wharton escribía en la cama, el único enclave en el que se podía sentir verdaderamente tranquila, sin corsé, con el cuerpo en total libertad⁴⁸.

⁴⁴ Sobre la página en blanco y el acto de escribir, ver Michel de CERTEAU, *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, A.C., 1996 [1990], p. 148.

⁴⁵ HERNÁNDEZ SANDOICA, Elena, “Introducción”, en Elena HERNÁNDEZ SANDOICA [ed.], *Política y escritura de mujeres*, Madrid, Abada, 2012, p. 5.

⁴⁶ PERROT, Michelle, *Historia de las alcobas*, Madrid, Siruela, 2011 [2009], p. 175.

⁴⁷ SIMONS, Judy, *Diaries and Journals of Literary Women from Fanny Burney to Virginia Woolf...*, p. 112.

⁴⁸ PERROT, Michelle, *Historia de las alcobas...*, p. 216.

¿Sucede eso con Mina? ¿Dónde anota la joven sus reflexiones? Como ya se ha dicho, nada más llegar a Whitby emprende la redacción de su diario. Las primeras líneas están dedicadas al paisaje y a la localidad. En un momento determinado la joven destaca un paraje:

*Between it and the town there is another church, the parish one, round which is a big graveyard, all full of tombstones. This is to my mind the nicest spot in Whitby, for it lies right over the town, and has a full view of the harbour and all up the bay to where the headland called Kettleiness stretches out into the sea*⁴⁹.

Por esa zona abundan los paseos: la gente acude a caminar y a disfrutar de la vista sentándose en los numerosos bancos que hay a los lados. Es entonces cuando anota:

*I shall come and sit here very often myself and work. Indeed, I am writing now, with my book on my knee, and listening to the talk of three old men who are sitting beside me*⁵⁰.

Mina no escribe en su habitación, al menos no al principio. Lo hace en un banco a plena luz del día, en un paseo concurrido cerca del cementerio y con una hermosa vista del horizonte. Desde allí, el lugar más bonito de Whitby, va a sentarse a menudo a redactar su diario. A ese sitio acudirá a escribir y reflexionar cuando se sienta contenta (“*I am happy today, and write sitting on the seat in the churchyard*”); o apesadumbrada (“*I came up here alone, for I am very sad*”); tampoco le importará que sea de día o de noche: “*The clock has just struck nine. I see the lights scattered all over the town*”⁵¹). La elección de dicho espacio de escritura merece una reflexión.

Así como Mina puede practicar la mecanografía en cualquier sitio, llevar su diario es un goce del que quiere disfrutar en el entorno más hermoso posible; en el más bello que existe en una localidad ya de por sí considerada

⁴⁹ “Entre la abadía y la ciudad hay otra iglesia, la parroquial, rodeada de un gran cementerio lleno de tumbas. Éste es, a mi parecer, el lugar más hermoso de todo Whitby, pues se extiende justo por encima de la ciudad, y desde allí se divisa perfectamente el puerto y toda la bahía, hasta donde el cabo de Kettleiness se interna en el mar”, en *VI, Mina, 24 July. Whitby, 63 [148]*.

⁵⁰ “Yo también vendré aquí a menudo a sentarme, a trabajar. De hecho, es aquí donde estoy escribiendo ahora, con mi libro apoyado sobre las rodillas, mientras oigo la charla de tres ancianos que están sentados a mi lado”, en *VI, Mina, 24 July. Whitby, 63 [148]*.

⁵¹ Cuando está contenta: “Hoy me siento feliz y escribo sentada en el banco del cementerio”, en *VIII, Mina, 18 August, 93 [199]*. Cuando está apesadumbrada: “He vuelto a subir aquí sola, pues estoy muy triste”, en *VI, Mina, The same day, 68 [155]*. De noche: “El reloj acaba de dar las nueve. Veo luces desperdigadas por toda la ciudad”, en *VI, Mina, The same day, 68, [155]*.

“*the Haven under the Hill*” (“el paraíso bajo la colina”)⁵². Ya hemos visto que el empleo de un diario es una decisión muy personal que invita a la reflexión. Está vinculado con el yo, con la privacidad, con la introspección, con el encerrarse, siquiera temporalmente, en uno mismo. Pero el que Mina realice ese acto a la vista de todos, en un paraje donde disfrutar de la brisa y del horizonte, remite a una idea muy poderosa de libertad. La joven ocupa así un espacio simbólico y muestra unas ansias, unos deseos: frente al encierro en una habitación, reivindica su derecho a escribir al aire libre. Su escritura como vocación pública (su inclinación) queda así desvelada con claridad: no sólo por querer imitar a las damas periodistas; también por reclamar el espacio público como un cuarto propio. Mina no anota a la luz del día para llamar la atención o escandalizar a los lugareños; es simplemente allí donde encuentra un rincón de calma y de sosiego. Se trata de un paraje que, por su belleza y disposición, la reconforta y la inspira. Ahí es donde quiere estar, en lo público, al borde del acantilado.

Sin embargo, no es el banco junto al cementerio el único escenario en el que escribe durante su estancia en Whitby. También lo hace en la habitación que comparte con Lucy. Ese, en realidad, es el rincón tradicional de la escritura femenina:

La habitación también era propicia para la escritura personal, aquella que no necesitaba del recurso a bibliotecas ni a voluminosas carpetas repletas de documentos. Era la escritura de uno mismo, para sí mismo (...). La soledad y la calma, sobre todo, estaban garantizadas por la puerta cerrada y por la noche (...). Todos los tipos de escritura son apropiados para una habitación, aunque algunos de ellos son, en cierta manera, consustanciales a ella: el diario de un viaje, redactado al término de alguna de sus etapas, o el diario íntimo, las meditaciones, la autobiografía, la correspondencia... En definitiva, esa literatura «personal» indudablemente requiere mucha calma y un decidido cara a cara con una página en blanco⁵³.

Eso es lo que hace Mina: escribir cuando esta en soledad, casi siempre cuando se ha puesto el sol, mientras su amiga duerme. Y es que la noche:

Liberaba de las obligaciones cotidianas, incluso de las inoportunas, que ya no osaban franquear el umbral. Se abría, pues, un tiempo para uno mismo, de forma aparentemente gratuita, disponible para la reflexión, la oración o la creación⁵⁴.

⁵² WALTON, John K., “Port and Resort: Symbiosis and Conflict in ‘Old Whitby’, England, since 1880”, en Peter BORSAY y John K. WALTON [eds.], *Resorts and Ports: European Seaside Towns Since 1700...* p. 133.

⁵³ PERROT, Michelle, *Historia de las alcobas...*, p. 120.

⁵⁴ PERROT, Michelle, *Historia de las alcobas...*, p. 125.

Es ahí, en ese espacio privado, “donde «el uno» toma conciencia de su existencia frente a «los muchos», el nido donde el individuo tiende a desarrollar sus potencialidades, lejos del ruido de la colectividad”⁵⁵.

Durante el período que permanece en Whitby Mina anota diecinueve entradas en su diario. Ocho de ellas no pueden ser ubicarlas topográficamente, pero de las otras once, cinco están redactadas en el banco, junto al cementerio; otras seis en el cuarto que comparte con Lucy. Hasta donde sabemos, Mina divide su espacio de escritura entre un acantilado situado en el espacio público y su habitación. El primer día de su llegada afirma que acudirá junto al cementerio a escribir con frecuencia; por otro lado, habrá que esperar hasta el día 10 de agosto (dieciocho días después de llegar a Whitby) para descubrir la primera anotación de Mina realizada en su cuarto. La joven muestra una interesante ambigüedad en los espacios de la escritura. Se sigue inclinando, se sigue moviendo en dos planos contrapuestos tratando de mantener el equilibrio: oscila entre la escritura “tradicional” en la soledad de la habitación y la escritura subversiva en un espacio público. Pero lo hace siempre en un entorno de libertad y con el mismo objetivo: conocerse mejor a sí misma y al mundo que la rodea.

PERIODISMO E INTIMIDAD⁵⁶

A estas alturas ya sabemos que Mina está inclinada: sus inquietudes rebasan el marco que la sociedad de su época impone sobre ella. También hemos visto cómo en su diario conviven dos tipos de escritura, la doméstica, relacionada con la ayuda que toda buena esposa victoriana debe prestarle a su

⁵⁵ BÉJAR, Helena, *El ámbito íntimo (Privacidad, individualismo y modernidad)*, Madrid, Alianza, 1995, p. 15.

⁵⁶ El concepto de “intimidad” y la relación que mantiene con la noción de “privacidad” es un asunto complejo y polémico, y no parece éste el lugar en el que desarrollar dicha polémica. Creo que será suficiente con dejar constancia de que hay autores, como Carlos Castilla del Pino (“Teoría de la intimidad”, en *Revista de Occidente*, Madrid, Fundación Ortega y Gasset, nº182-183, 1996, pp. 15-30) o José Luis Pardo (*La intimidad*, Valencia, Pretextos, 2004 [1996]) que consideran que intimidad y privacidad son términos completamente distintos. Otros pensadores, entre ellos importantes sociólogos como Richard Sennett (*El declive del hombre público*, Barcelona, Península, 1978 [1977]) o Helena Béjar (*El ámbito íntimo: privacidad, individualismo y modernidad*, Madrid, Alianza, 1995) identifican lo íntimo con lo privado. Aquí la palabra intimidad se utilizará en un sentido laxo, como el conjunto de sentimientos y pensamientos que cada persona guarda en su interior.

marido para que prospere en su trabajo, y la pública, que se manifiesta tanto en la elección del lugar de la escritura como en su pretensión de emular a las mujeres periodistas.

Pese a lo que en principio pudiera parecer, el deseo de imitar a las “damas periodistas” no es el capricho de una joven inexperta y fantasiosa. Se trata más bien de la expresión de una capacidad. De tener la posibilidad sería una magnífica reportera. Así lo demuestra, sobre todo, en las primeras anotaciones del diario. Ser periodista comporta, entre otras particularidades, ocupar un espacio en la esfera pública; significa actividad, iniciativa; indica una voluntad de entender la realidad y un interés por transmitirla; representa, en definitiva, “libertad de movimientos y apertura al mundo”⁵⁷. Y aunque se trata inicialmente de un oficio masculino, las féminas, poco a poco, se introducirán en él, y se convertirá en una profesión cada vez más accesible para ellas; fundamental, en cualquier caso, para expresar sus opiniones y puntos de vista, pero también para defender sus reivindicaciones políticas⁵⁸. Mina anhela ser periodista y logra cumplir ese deseo en Whitby, el único sitio en el que se siente libre de ataduras. Siguiendo su vocación vamos a analizar cuáles son las cualidades que la hacen tan apta para el oficio.

La primera anotación de su diario, la del día 24 de julio, ya nos ilustra sobre su interés hacia todo cuanto le rodea, sobre su voluntad de hablar y ejercer como reportera. En esas líneas leemos una completa descripción de Whitby y comprobamos lo bien que se ha informado antes de llegar allí; también lo interesada que está por el pasado del lugar (“*Right over the town is the ruin of Whitby Abbey, which was sacked by the Danes*”), por sus leyendas (“*there is a legend that a white lady is seen in one of the windows*”), por sus gentes (“*He is a funny old man. He must be awfully old (...). He was a sailor in the Greenland fishing fleet when Waterloo was fought*”) y por sus costumbres⁵⁹.

⁵⁷ PERROT, Michelle, *Mujeres en la ciudad*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1997, p. 86.

⁵⁸ KÄPPELI, Anne-Marie, “Escenarios del feminismo”, en Georges DUBY y Michelle PERROT, *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 4. El siglo XIX...*, pp. 528-529; Michelle PERROT, *Mujeres en la ciudad...*, pp. 79 y 86.

⁵⁹ Su pasado: “justo sobre la ciudad se alzan las ruinas de la abadía de Whitby, que fue saqueada por los daneses”, en VI, *Mina*, 24 July. *Whitby*, 63 [147]; sus leyendas: “existe una leyenda, según la cual puede verse a una dama blanca asomándose a una de las ventanas”, en VI, *Mina*, 24 July. *Whitby*, 63 [148]; sus gentes: “Es un anciano curioso. Debe de ser terriblemente mayor (...). Era marino en la flota pesquera de Groenlandia cuando la batalla de Waterloo”, en VI, *Mina*, 24 July. *Whitby*, 64 [149].

Su comportamiento no responde al de una persona tímida o apocada, sino decidida e inquisitiva, rasgos fundamentales para ser una buena periodista. Pregunta sin cesar a los lugareños sobre los más variados temas, interesándose por asuntos que en principio nada tienen que ver con ella, como las variaciones meteorológicas (“*The fishermen say that we are in for a storm. I must try to watch it and learn the weather signs*”) o la pesca de las ballenas (“*I thought he would be a good person to learn interesting things from, so I asked him if he would mind telling me something about the whale-fishing in the old days*”)⁶⁰. Nos encontramos, por tanto, ante una joven dotada para la escritura, culta e informada, repleta de inquietudes e inclinaciones, ávida de conocimientos⁶¹.

Al día siguiente de su llegada, Mina, acompañada por Lucy, mantiene un diálogo con el señor Swales, un anciano con el que se encuentran en los asientos del cementerio. La joven dedica casi toda la entrada del día 25 de julio a reproducir esa larga charla, que tan llamativa le ha parecido. En la transcripción de la conversación llama la atención, en primer lugar, su capacidad de análisis: por un lado capta con rapidez la personalidad del anciano (“*Must have been in his time a most dictatorial person. He will not admit anything, and downfaces everybody. If he can't out-argue them he bullies them*”⁶²). También puede constatar cómo la joven observa todo cuanto sucede a su alrededor, aunque aparentemente esté pendiente de otros asuntos: “*Lucy was looking sweetly pretty in her white lawn frock (...). I noticed*

⁶⁰ “Los pescadores dicen que se avecina un temporal. Tengo que intentar estudiarlo y aprender a predecir los cambios del tiempo”, en *VI, Mina, 26 July, 73 [162]*; y “Pensé que sería una persona idónea de la que aprender muchas cosas interesantes, de modo que le pregunté si no le importaría contarme algo sobre la pesca de ballenas en los viejos tiempos”, en *VI, Mina, 24 July. Whitby, 64 [150]*.

⁶¹ Un último ejemplo de esa avidez, de ese deseo por saber: “*They have a leyend here that when a ship is lost bells are heard out at sea. I must ask the old man about this; he is coming this way...*” (“Según una leyenda local, cuando se pierde un barco, se oyen campanas en el mar. Debo preguntárselo al anciano que se dirige hacia aquí...”), en *VI, Mina, 24 July. Whitby, 64 [149]*.

⁶² “En sus tiempos debió de ser una persona muy despótica. Nunca le da la razón a nadie y continuamente contradice a todo el mundo. Si no consigue salirse con la suya discutiendo, les intimida”, en *VI, Mina, 1 August, 65 [150]*. En el diario de Mina hay un error en la transcripción de la fecha. Donde pone “*1 August*” debería poner “*25 July*”, pues la siguiente entrada en el diario es del día 26 de julio. Alguien se ha equivocado a la hora de anotar la fecha. Resulta curioso que ni la edición de Auerbach y Skal, ni la de Riquelme hagan mención a ese error. Tampoco la de Óscar Palmer ni la de Molina Foix. En cualquier caso, esa apreciación sí es recogida en las versiones de Eleanor Bourg Nicholson (*Dracula*, Ignatius Press, 2012, p. 101) y Leslie S. Klinger (*Dracula*, Akal, 2012 [2008], p. 128).

*that the old men did not lose any time in coming up and sitting near her when we sat down*⁶³.

Mina no sólo capta enseguida los principales rasgos psicológicos de sus interlocutores; también es capaz leer su lenguaje corporal, el sentido de sus gestos y la entonación de su voz: “*I could see from the old fellow's self-satisfied air and the way in which he looked around for the approval of his cronies that he was «showing off»*”⁶⁴. Una vez descubiertas las características más destacadas de las personas con las que habla, emplea esos datos para su provecho, consiguiendo de ese modo aún más información. Cuando averigua que el anciano señor Swales está “tirándose el pisto”, interviene para animarle a seguir (“*I put in a word to keep him going*”). Y un poco más adelante decide hacer un gesto de asentimiento pensando que es lo mejor para que el anciano continúe hablando (“*I nodded, for I thought it better to assent*”) ⁶⁵. La joven destaca, en definitiva, por la habilidad que tiene para que las personas, los desconocidos, le cuenten cosas⁶⁶. Esta actitud prueba una vez más su potencial periodístico: es capaz de informarse, de escuchar con atención e interés a los demás ganándose su confianza⁶⁷. En cada momento sabe hacer las preguntas adecuadas con el tono correcto para que su interlocutor le responda como ella quiere.

Queda claro entonces que Mina es una persona dotada para el periodismo: es observadora, inteligente, atrevida y activa. También posee

⁶³ “Lucy estaba preciosa con su vestido de lino blanco (...). Me he dado cuenta de que los ancianos no han perdido ni un solo momento en subir para sentarse cerca de ella, tan pronto como nos hemos sentado”, en *VI, Mina, 1 August, 65 [150-151]*.

⁶⁴ “Comprendí, por los aires que se daba el anciano y por el modo en el que miraba a su alrededor buscando la aprobación de sus colegas, que estaba «tirándose el pisto»”, en *VI, Mina, 1 August, 66 [151]*. Palmer traduce “*I could see*” como “intuí”. He optado por cambiar esa traducción por “comprendí” (aunque también podría haber utilizado la palabra “vi”). Creo que así hago más justicia a las capacidades de Mina. Intuir no es una palabra tan racional como comprender o ver, y Mina usa su razón y todos sus sentidos para sacar esa conclusión. Mina no intuye, analiza racionalmente.

⁶⁵ Las referencias pueden encontrarse en *VI, Mina, 1 August, 66 [151-152]*.

⁶⁶ Otro ejemplo de cómo emplea la información que va recopilando para, haciendo un breve comentario, ayudar a que la otra persona hable y se desahogue mientras ella la escucha con atención: “*I could see he was not at ease, so I took his poor old wrinkled hand in mine and asked him to speak fully; so he said, leaving his hand in mine:...*” (“He notado que no estaba tranquilo, de modo que, tomando su pobre mano arrugada con la mía, le he pedido que hablara libremente; así que me ha dicho, sin retirar la mano:...”), en *VI, Mina, 26 July, 73 [163]*.

⁶⁷ Esto sucede con el señor Swales, pero también se gana la confianza del guardacostas, una persona de la que oímos hablar poco pero con la que Mina mantiene desde hace tiempo buenas relaciones: “*I was glad when the coastguard came along, with his spy-glass under his arm. He stopped to talk with me, as he always does*” (“Me alegré de que llegara el guardacostas con su catalejo bajo el brazo. Se detuvo para hablar conmigo, como hace siempre”), en *VI, Mina, 26 July, 74 [164]*.

iniciativa y arrojo, y se siente muy cómoda en la esfera pública, rasgos todos ellos que la alejan del ideal victoriano. Sin embargo, junto a esa vertiente pública que reivindican sus escritos, en sus notas también hay espacio para las reflexiones más íntimas. Su diario no sólo es un ejercicio periodístico volcado al exterior; también es un trabajo de introspección y de conocimiento del yo. Ante las dificultades del día a día Mina instaura en las páginas de su libreta un lugar donde confesar emociones e impresiones más personales, un lugar, en definitiva, donde pensarse a sí misma. El diario de la joven vuelve a instalarse así en un terreno ambiguo, a medio camino entre lo privado y lo público. Su texto oscila entre la objetividad del discurso periodístico y la emoción del diario íntimo: es todo al mismo tiempo.

Ya se ha visto cómo sus primeras anotaciones están centradas en el mundo que la rodea, que apenas dice nada de su propio yo. Sólo al final del día 25 (una jornada después de su llegada) expresa tristeza por no tener noticias de su prometido: *"I haven't heard from Jonathan for a whole month. (...) I am very sad. There was no letter for me. I hope there cannot be anything the matter with Jonathan"*⁶⁸. Hay que esperar un par de días más para leer la primera reflexión íntima de un cierto calado: *"I am anxious, and it soothes me to express myself here; it is like whispering to one's self and listening at the same time"*⁶⁹.

Susurrar y escuchar al mismo tiempo. Si hasta ahora sus escritos le han servido para expandirse, para desarrollar sus habilidades como escritora y periodista, esta anotación cumple una función radicalmente distinta. Tiene que ver con el repliegue interior y la introspección, con el alivio que le proporciona la escritura ante una situación angustiosa que concierne a sus seres más queridos: la falta de noticias de Jonathan y la extraña enfermedad que afecta a Lucy. El diario y la escritura, la pluma y el papel, establecen un espacio que le permite pensarse y reflexionar, volcar sus miedos e inquietudes, y no sólo sus sueños y deseos. Susurrar y escuchar al mismo tiempo, sí: la escritura del diario representa un diálogo con ella misma o, como dijera Carlos Castilla del

⁶⁸ "Llevo todo un mes sin recibir noticias de Jonathan. (...) Estoy muy triste. No había ninguna carta para mí. Espero que a Jonathan no le haya sucedido nada", en *VI, Mina, 1 August, 68 [155]*.

⁶⁹ "Estoy inquieta, y me alivia expresar mis sentimientos en este libro; es como susurrar para una misma y escuchar al mismo tiempo", en *VI, Mina, 26 July, 72 [161]*.

Pino, un diálogo del sujeto (Mina) con un yo íntimo⁷⁰. Este ejercicio produce en Mina un desdoblamiento: un yo que susurra y un yo que escucha. Ambos son, además, distintos a ese yo que entrevista y que ocupa con decisión la esfera pública, distinto a su vez de ese otro yo relegado al ámbito de lo doméstico que también se deja ver en ocasiones.

Así es cómo, mediante la práctica de la escritura, sus distintos yoes se muestran, dialogan y conforman ese sujeto complejo que es Mina. Si aceptamos con Castilla del Pino que “las actuaciones humanas son representaciones de un yo, se puede afirmar, más precisamente, que *para cada actuación/representación se construye un yo*”⁷¹. Al escribir, Mina hace visibles esos múltiples y cambiantes yoes que la constituyen y que salen a la luz en según qué momentos, modificándose a su vez en cada manifestación. La definición de qué o quién es Mina queda así en suspenso, pues su sujeto se va formando sobre la marcha. Mina construye su propia identidad conforme habla, conforme actúa, conforme escribe; pero también es construida por esa otra identidad que trata de imponérsele y que obedece, como hemos visto, a un discurso que intenta encorsetarla en un espacio, que trata de moldearla según un ideal de mujer muy concreto. Ella, sin embargo, se resiste; y al resistirse transforma, siquiera imperceptiblemente, lo que significa ser mujer en el siglo XIX⁷².

La identidad, por tanto, no es un concepto inmutable, sino permanentemente sujeto a cambio, sometido a negociación y a lucha; es algo impreciso, de límites maleables, que se modifica con cada acto, con cada gesto, con cada decisión. Lo que puede ser fijo es cómo percibimos nosotros la identidad de los demás, resaltando un yo sobre los otros. Es, por ejemplo, lo que sucede con Jonathan Harker. En la imagen mental que tiene de Mina hay un yo que destaca sobremanera del resto: el que tiene que ver con la vida doméstica, con la imagen ideal de la mujer victoriana. De este modo:

El sujeto (alguien) es el que confiere la conciencia de la unidad de todos los yoes que lleva, ha llevado o puede llevar a cabo, y de ser el mismo, como sujeto,

⁷⁰ CASTILLA DEL PINO, Carlos, “Teoría de la intimidad”, en *Revista de Occidente*, Madrid, Fundación Ortega y Gasset, nº182-183, 1996, pp. 15-30.

⁷¹ CASTILLA DEL PINO, Carlos, “Teoría de la intimidad”, en *Revista de Occidente...*, p. 16. La cursiva es del original.

⁷² SCOTT, Joan W., “El eco de la fantasía: la historia y la construcción de la identidad” en *Ayer*, 62/2006 (2), Madrid, Marcial Pons, pp. 113-114.

en todos los yos (*Identität des Ich*). El sujeto, además de construir el yo, lo vigila y controla, lo repara en el curso de la actuación, y, si lo precisa, lo transforma mientras actúa, de forma que se ajuste a la situación que se le ofrece y logre el mayor éxito posible para el sujeto⁷³.

En Mina ese yo que tanto destaca su futuro esposo existe, qué duda cabe, y la joven también lo refuerza, comportándose como ella cree que la sociedad espera de ella. Es innegable que Mina se presenta muchas veces como muy próxima a ese modelo de feminidad. Pero junto a ese yo convive al menos otro que no está tan dispuesto a plegarse a los dictados de los hombres, que se resiste a ser reducido a un papel de acompañamiento o comparsa; es un yo que se muestra cuando puede. Lo vemos desplegarse sin apenas tapujos en el diario de Whitby, momento y lugar en el que poco ha de temer por parte de los varones. Puede localizarse cada vez más contraído en la segunda parte de su diario, cuando ya se ha casado con Jonathan: allí no está en disposición de expresarse tranquilamente porque, rodeado por una serie de individuos que encarnan los valores clásicos de la sociedad victoriana, su exposición podría ocasionarle serios problemas⁷⁴. En la segunda parte de sus escritos la presencia de ese yo reivindicativo es más problemático; por un lado desea salir porque Mina (el sujeto) sabe que la contribución de ese yo podría resultar útil al grupo en su esfuerzo por perseguir y acabar con Drácula; pero por otro lado la joven también es consciente de que ese yo no puede mostrarse abiertamente: debe contenerse y, en caso de exponerse, corregirse y modificarse para evitar males mayores.

Un ejemplo de la pugna entre sus “yoes” lo encontramos en el primer encuentro que tiene Mina con Abraham van Helsing, el líder del grupo de varones que pretende combatir a Drácula. La joven recibe al doctor en su casa de Exeter y se entrevistan. La actitud de Mina es en todo momento recatada, obediente, silenciosa y dócil, asumiendo los rasgos propios del ideal doméstico: recibe a Van Helsing con una inclinación de cabeza (“*I rose and bowed*”⁷⁵). A las primeras preguntas del médico responde en silencio, volviendo a realizar esas respetuosas inclinaciones, y se dirige a él con exquisita corrección: “«Mrs

⁷³ CASTILLA DEL PINO, Carlos, “Teoría de la intimidad”, en *Revista de Occidente...*, pp. 16-17.

⁷⁴ Sobre la actitud de los varones del grupo hacia las mujeres, ver el capítulo XVI de esta tesis (“Sometiendo a las mujeres”).

⁷⁵ “Me levanté y le saludé con una inclinación de cabeza”, en XIV, *Mina, Later*, 163 [324].

Harker, is it not?» I bowed assented. «That was Miss Mina Murray?» Again I assented»⁷⁶. Entonces Van Helsing añade: “It is Mina Murray that I came to see that was friend of that poor dear child Lucy Westenra. Madam Mina, it is on account of the dead I come”⁷⁷. Si nos fijamos, las palabras del médico holandés aluden a tres Minas diferentes: la esposa de Jonathan Harker (“Mrs Harker”), la amiga de Lucy Westenra (“Mina Murray”) y la mujer que tiene frente a él (“Madam Mina”). Van Helsing, como él mismo expone con claridad, quiere hablar con Mina Murray (“It is Mina Murray that I came to see”). Esta petición representa un reto para la joven, pues la Mina de Whitby se comporta de manera muy distinta a como lo hace la esposa de Jonathan Harker.

Llegados a este punto quizá resulte interesante reproducir la conversación que mantienen ambos personajes: podrá apreciarse mejor la pugna que se establece entre los distintos “yoes” de Mina. Cuando el galeno le pide a la joven que explique los episodios de sonambulismo de Lucy, Mina contesta:

“I can tell you, I think, Dr Van Helsing, all about it.”

“Ah, then you have good memory for facts, for details? It is not always so with young ladies.”

“No, doctor, but I wrote it all down at the time. I can show it to you if you like.”

“Oh, Madam Mina, I will be grateful; you will do me much favour.” I could not resist the temptation of mystifying him a bit—I suppose it is some of the taste of the original apple that remains still in our mouths— so I handed him the shorthand diary. He took it with a grateful bow, and said:—

“May I read it?”

“If you wish,” I answered as demurely as I could. He opened it, and for an instant his face fell. Then he stood up and bowed.

“Oh, you so clever woman!” he said. “I long knew that Mr Jonathan was a man of much thankfulness; but see, his wife have all the good things. And will you not so much honour me and so help me as to read it for me? Alas! I know not the shorthand.” By this time my little joke was over, and I was almost ashamed; so I took the typewritten copy from my workbasket and handed it to him.

“Forgive me,” I said: “I could not help it; but I had been thinking that it was of dear Lucy that you wished to ask, and so that you might not have time to wait— not on my account, but because I know your time must be precious— I have written it out on the typewriter for you.”⁷⁸.

⁷⁶ “--La señora Harker, ¿no es así? --me dijo. Yo incliné la cabeza en señal de asentimiento. --¿La que fuera la señorita Mina Murray? De nuevo asentí”, en XIV, *Mina, Later*, 163 [325].

⁷⁷ “Es a Mina Murray a quien he venido a ver, a la que fuera amiga de esa pobre niña, la querida Lucy Westenra. Madam Mina, son los muertos los que me traen hasta aquí hoy”, en XIV, *Mina, Later*, 163 [325].

⁷⁸ --Creo que puedo contárselo todo al respecto, doctor Van Helsing.

--¡Ah! Entonces tiene usted buena memoria para los hechos y los detalles. No es habitual entre las jóvenes.

--No, doctor, lo que ocurre es que en su momento lo escribí todo. Puedo mostrárselo, si quiere.

Aunque el pasaje es complejo, un análisis ordenado ayudará a entender lo que ocurre. Cuando Mina le comunica que durante su estancia en Whitby llevó un diario y que quizá su lectura pueda ayudarle a descubrir la extraña enfermedad de Lucy, Van Helsing se lo agradece. ¿Qué sucede entonces? Mina le acerca el diario sabiendo que está taquigrafiado y que el médico no lo podrá descifrar. La joven, previamente, ha hecho una copia mecanografiada del mismo, pero no es dicho duplicado el que le ofrece al médico. En su actitud detectamos la emergencia de un yo activo, de ese yo inteligente que quiere mostrarse en público, que quiere obtener un reconocimiento y que por tanto representa ese ego al que supuestamente Mina –según las convenciones victorianas— debería renunciar para alimentar únicamente el de su marido. Al entregarle su diario taquigrafiado Mina hace ostentación de su inteligencia y, en cierto sentido, de su superioridad con respecto a Van Helsing. Sólo después, cuando reproduce la conversación en su diario, podemos escuchar la voz de ese yo más acorde con la moral de la época:

I could not resist the temptation of mystifying him a bit –I suppose it is some of the taste of the original Apple that remains still in our mouths— so I handed him the shorthand diary⁷⁹.

Lo que puede constatarse en este fragmento es cómo su yo doméstico emerge con fuerza vinculando su actitud con el pecado original y englobando a las mujeres en una misma categoría: todas conservan aún ese punto de

--¡Oh, madam Mina, se lo agradecería! Me haría usted un gran favor.

No pude resistir la tentación de desconcertarle un poco –supongo que algo del sabor de la manzana original aún persiste en nuestras bocas--, así que le alargué el diario taquigrafiado. Él lo tomó con una cortés reverencia, y dijo:

--¿Puedo leerlo?

--Sí así lo desea –respondí, tan recatadamente como pude. Él lo abrió, y por un instante su rostro se oscureció. Entonces se levantó y me dedicó otra reverencia.

--¡Oh, es usted una mujer muy inteligente! –dijo--. Hace tiempo que sé que el señor Jonathan es un hombre muy afortunado, pero ahora veo que su esposa tiene todas las virtudes. ¿No me haría el favor de ayudarme, leyéndolo para mí? Por desgracia, no conozco la taquigrafía.

Para entonces mi pequeña broma había terminado y me sentía casi avergonzada de mí misma; de modo que saqué la copia mecanografiada de mi cesta de trabajo y se la entregué.

--Le ruego que me perdone –dije--. No he podido evitarlo. Pero como ya se me había ocurrido que querría preguntarme sobre la querida Lucy, y para que no tuviera usted que esperar, no por mí, sino porque sé que su tiempo debe de ser precioso, lo he mecanografiado para usted”, en *XIV, Mina, Later*, 164 [326].

⁷⁹ “No pude resistir la tentación de desconcertarle un poco –supongo que algo del sabor de la manzana original aún persiste en nuestras bocas--, así que le alargué el diario taquigrafiado”, en *XIV, Mina, Later*, 164 [326].

maldad --relacionado con el árbol del conocimiento--, y están tentadas de emplearlo.

Acto seguido, cuando Van Helsing le pregunta si puede leer el diario (“«*May I read it?*»”), la joven le responde que sí “tan recatadamente como pude” (“*as demurely as I could*”⁸⁰). En esta respuesta la voz que impera vuelve a ser la de la señora Harker, no tanto la de Mina Murray.

Por otro lado, cuando Van Helsing toma la libreta y reconoce su incapacidad para leer lo que allí hay escrito, alaba la inteligencia de la dama. Pero no lo hace tratándola como un ser autónomo e independiente, sino como una persona vinculada a su esposo: “*I long knew that Mr Jonathan was a man of much thankfulness; but see, his wife has all the good things*”⁸¹. Aunque el galeno ha solicitado hablar con Mina Murray, sus cumplidos van dirigidos a la señora Harker. Cuando Mina se da cuenta de la posición que ocupa, es cuando advierte que se ha excedido en su papel y se corrige:

*By this time my little joke was over, and I was almost ashamed; so I took the typewritten copy from my workbasket and handed it to him. «Forgive me», I said: «I could not help it; but I had been thinking that it was of dear Lucy that you wished to ask, and so that you might not have to wait –not on my account, but because I know your time must be precious—I have written it out on the typewriter for you»*⁸².

Sus distintos “yoes” pugnan por salir, pero finalmente es el yo más complaciente con las convenciones de la época el que se impone, pues es el que mejores resultados va a darle ante Van Helsing. Mina, como sujeto, como mujer, aplaca su yo público y saca a relucir la parte más próxima a ese ideal de la domesticidad en un intento de subsanar su salida de tono. La joven se siente avergonzada y enseguida le entrega la transcripción mecanografiada; le pide disculpas y se coloca de nuevo en una posición sumisa y subalterna, cumpliendo la función de secretaria o mera ayudante que ya estaba dispuesta a ejercer para Jonathan. Mina ha mecanografiado el texto para Van Helsing (“*I*

⁸⁰ XIV, *Mina, Later*, 164 [326].

⁸¹ “Hace tiempo que sé que el señor Jonathan es un hombre muy afortunado, pero ahora veo que su esposa tiene todas las virtudes”, en XIV, *Mina, Later*, 164 [326]. Sobre Abraham Van Helsing y sus ideas sobre las mujeres, consultar el capítulo XVI (“Sometiéndolo a las mujeres”).

⁸² “Para entonces mi pequeña broma había terminado y me sentía casi avergonzada de mí misma; de modo que saqué la copia mecanografiada de mi cesta de trabajo y se la entregué. --Le ruego que me perdone—dije—. No he podido evitarlo. Pero como ya se me había ocurrido que querría preguntarme sobre la querida Lucy, y para que no tuviera usted que esperar, no por mí, sino porque sé que su tiempo debe de ser precioso, lo he mecanografiado para usted”, en XIV, *Mina, Later*, 164 [326].

have written it out on the typewriter for you") y también considera que su propio tiempo es mucho menos valioso que el del hombre ("*you might not have to wait –not on my account, but because I know your time must be precious*").

Mina sigue instalada en esa dualidad: sigue tentada de significarse en público, de romper los corsés que la encasillan. Sigue también ocultando sus cualidades, la verdadera dimensión de su inteligencia y capacidad. Cuando Van Helsing vuelve a hablar con ella tras leer su diario, le dice:

*This paper is a sunshine. (...) I am daze, I am dazzle, with so much light. (...) You so clever woman. (...) There are darkness in life, and there are lights; you are one of the lights. You will have happy life and good life, and your husband will be blessed in you*⁸³.

El médico la alaba con generosidad, pero la ubica, siempre, al servicio de su marido. Aunque el invitado ha solicitado la presencia de Mina Murray, ese yo no puede presentarse abiertamente, pues es más de lo que el clásico Van Helsing estaría dispuesto a tolerar. Mina se da cuenta a tiempo y recula. Retrocede para salvarse, pero no reniega de ese yo inquisitivo y activo. Como cuenta la leyenda que hizo Galileo ante el tribunal inquisitorial que lo juzgaba, Mina pronuncia su particular "y sin embargo se mueve". Tras escuchar las alabanzas que el médico dedica a sus virtudes femeninas, la muchacha interviene: "*But, doctor, you praise me too much, and— and you do not know me*" ("Pero doctor, me alaba demasiado, y... y usted no me conoce")⁸⁴. La afirmación de Mina es muy reveladora. Claro que Van Helsing no la conoce: si supiera lo que ella piensa... pero el médico holandés no acaba de entender el sentido de sus palabras. Por eso le contesta: "*Not know you –I, who am old, and who have studied all my life men and women; I, who have made my speciality the brain (...)*"⁸⁵ Ante la respuesta del anciano, Mina calla. Para sobrevivir tiene que renunciar a una parte de su ser. Contemporizar con lo que hay y esperar su momento. Es así como, mediante su silencio, demuestra tener más inteligencia y sabiduría que el prestigioso galeno.

⁸³ "Este diario es un rayo de sol. (...) Tanta luz me aturde y me deslumbra. (...) ¡Qué mujer tan brillante! (...) En la vida hay sombras, y luego hay luces; usted es una de las luces. Tendrá usted una vida feliz y plena, y será la bendición de su marido", en XIV, *Mina, Later*, 164-165 [327].

⁸⁴ En XIV, *Mina, Later*, 165 [327].

⁸⁵ "¡Que no la conozco! ¡Yo, que soy viejo, y he pasado una vida estudiando a los hombres y a las mujeres! ¡Yo, que me he especializado en el estudio del cerebro...!", en XIV, *Mina, Later*, 165 [327].

RENUNCIA Y TRANSCRIPCIÓN

El 19 de agosto, de vacaciones aún en Whitby, Mina recibe una carta enviada desde Buda-Pest. La remite Sor Agatha, una monja que trabaja en cierto hospital como enfermera. La religiosa le comunica que llevan casi seis semanas cuidando del señor Jonathan Harker. El joven evoluciona favorablemente, aunque permanece en cama recuperándose “de una violenta fiebre cerebral” (“*a violent brain fever*”⁸⁶). La inquietud de Mina ante el silencio de Jonathan por fin se aplaca. Ese mismo día, el 19 de agosto, realiza la última entrada en su cuaderno de Whitby. “*I am to leave in the morning and to go over to Jonathan, and to help to nurse him if necessary, and to bring him home*”⁸⁷.

Los tiempos de libertad e independencia han terminado. Mina abandona Whitby con todo lo que representa y vuelve a desempeñar el papel que la sociedad de la época reserva a las féminas: “las mujeres son las continuadoras de las religiosas, cuidadoras tradicionales. Maternales y angelicales, consuelan”⁸⁸. Con su marcha, Mina proseguirá la labor iniciada por Sor Agatha.

Conocemos el viaje de Mina a Buda-Pest por una carta que la joven envía a Lucy el 24 de agosto. Si el trayecto de Jonathan está lleno de exotismo, nada de eso leemos en el breve testimonio de su prometida, completamente centrada en el encuentro con Harker: “*I can hardly recall anything of the journey, except that I knew I was coming to Jonathan*”⁸⁹. La tarea de Mina allí será la de cuidarle, la de apoyarle en esos momentos tan duros (“*I should have to do some nursing*”⁹⁰). Aun así, en la carta a su querida amiga puede percibirse, siquiera fugazmente, esas cualidades que ha mostrado abiertamente en Whitby y que ahora debe reprimir: “*He does not remember anything that has happened to him for a long time past. At least, he wants me to*

⁸⁶ VIII, Letter, Sister Agatha, Hospital of St Joseph and Ste Mary, Buda-Pesth, To Miss Wilhelmina Murray, 12 August, 95 [201].

⁸⁷ “Mañana voy a partir al encuentro de Jonathan, para ayudar a cuidarle de ser necesario y para traerle a casa”, en VIII, Mina, 19 August, 94 [200].

⁸⁸ PERROT, Michelle, *Mujeres en la ciudad...*, p. 110.

⁸⁹ “Apenas puedo recordar nada del viaje, salvo que sabía que iba al encuentro de Jonathan”, en IX, Letter, Mina Harker to Lucy Westenra, Buda-Pesth, 24 August, 99 [209].

⁹⁰ “Iba a tener que encargarme de cuidarle”, en IX, Letter, Mina Harker to Lucy Westenra, Buda-Pesth, 24 August, 99 [209].

*believe so, and I shall never ask*⁹¹. Mina enseguida capta que Jonathan le oculta algo, pero en su nuevo papel de enfermera atenta y prometida solícita, prefiere callar; renuncia a preguntarle, demostrando una lealtad y una consideración muy elevadas que la alejan, al mismo tiempo, de ese perfil inquisitivo desplegado en Whitby. Puesto que la salud de Jonathan podría resentirse de insistir en ese asunto (*"I fear it might tax his poor brain if he were to try to recall it"*⁹²), Mina no aparca la cuestión para más adelante: nunca se lo va a preguntar (*"I shall never ask"*). Se trata de una renuncia total, sin condiciones; actitud difícil de entender en una mujer tan inquieta y tan ávida de conocimientos como Mina; y más tratándose de un misterio que implica tan de lleno a su prometido.

Su marcha de Whitby es más que un viaje para ayudar a un ser querido. Su matrimonio con Jonathan representa más que un simple cambio de estado civil. Mina nunca volverá a Whitby y su boda no le saldrá gratis. Jonathan va a pedirle un importantísimo sacrificio, va a instarle a renunciar a una parte de sí misma. Con la mano solemnemente colocada sobre su diario del viaje a Transilvania, el joven le dice a Mina:

*I have had a great shock, and when I try to think of what it is I feel my head spin round, and I do not know if it was all real or the dreaming of a madman. (...) The secret is here, and I do not want to know it. I want to take up my life here, with our marriage. (...) Are you willing, Wilhelmina, to share my ignorance? Here is the book. Take it and keep it, read if you will, but never let me know*⁹³.

Compartir su ignorancia, he aquí el gran sacrificio que Jonathan solicita a Mina, el mismo que tantas mujeres han debido pagar por contraer matrimonio. Se lo pide además con total solemnidad, pues la llama por su nombre "oficial":

⁹¹ "No recuerda nada de lo que le ha sucedido. Al menos, eso quiere que crea, y nunca le preguntaré", en *IX, Letter, Mina Harker to Lucy Westenra, Buda-Pesth, 24 August, 99 [209]*. La traducción de es Óscar Palmer, aunque ligeramente modificada. Él traduce *"I shall never ask"* como "no voy a insistirle". Yo he optado por una fórmula más rotunda, la misma que emplea Francisco Torres Oliver en su versión para Alianza (p. 142).

⁹² "Temo que si intentara recordar podría perjudicar aún más su pobre cerebro", en *IX, Letter, Mina Harker to Lucy Westenra, Buda-Pesth, 24 August, 99 [209]*.

⁹³ "He sufrido una gran conmoción y cada vez que intento pensar en la causa noto que mi cabeza da vueltas, y no consigo saber si todo fue real o sólo el sueño de un demente. (...) El secreto está aquí, pero no quiero saberlo. Quiero empezar mi vida de nuevo a partir de este momento, con nuestro matrimonio (...). ¿Estás dispuesta, Wilhelmina, a compartir mi ignorancia? Aquí tienes el libro. Guárdalo, léelo si quieres, pero nunca me hagas saber", en *IX, Letter, Mina Harker to Lucy Westenra, Buda-Pesth, 24 August, 99-100 [210]*.

Wilhelmina⁹⁴. Es una renuncia a sus propios deseos, a su vida relativamente independiente, a su trabajo... En el caso de Mina el precio a pagar es especialmente alto pues, como hemos visto, hablamos de una persona intelectualmente inquieta, repleta de inclinaciones, de capacidades y posibilidades. Jonathan, en cambio, es muy diferente. Ya hemos estudiado su percepción del mundo, su compromiso firme e inquebrantable con los valores británicos, con su visión más bien maniquea y monolítica de la realidad. Drácula le muestra otro camino, pero Harker, tras un período de indecisión, tras desmoronarse física y mentalmente, parece que ha decidido ignorarlo, opta por no saber, al menos de momento. Y aunque el joven le da a Mina la opción de leer su texto, el mensaje es claro. Así lo entiende Mina y así se lo comunica a su amiga Lucy:

I must tell you of my wedding present. (...) I took the book from under his pillow, and wrapped it up in white paper, and tied it with a little bit of pale blue ribbon which was round my neck, and sealed it over the knot with sealing-wax, and for my seal I used my wedding ring. Then I kissed it and showed it to my husband, and told him that I would keep it so, and then it would be an outward and visible sign for us all our lives that we trusted each other; that I would never open it unless it were for his own dear sake or for the sake of some stern duty⁹⁵.

Mina se convierte en guardiana de un saber que ignora, pero que es el requisito simbólico de su matrimonio, de su felicidad conyugal. Las mujeres no deben pensar, no deben saber: basta con que cumplan con su función de apoyo y cuidado al marido. La felicidad, así, les vendrá dada. Mina abraza el ideal victoriano fervorosamente, imbuida quizá por un amor profundamente romántico hacia Jonathan. Como apunta Anthony Giddens, “las ideas sobre el amor romántico estaban claramente amalgamadas con la subordinación de las mujeres al hogar y con su relativa separación del mundo exterior”⁹⁶. En el caso de nuestra joven, además, las circunstancias son dramáticas; y el deber para con su marido, inquebrantable:

⁹⁴ Agradezco a Javier Rubio esta indicación.

⁹⁵ “Debo hablarte de mi regalo de bodas. (...) Saqué el libro de debajo de su almohada, lo envolví en papel blanco y lo até con un trozo de cinta azul celeste que llevaba alrededor de mi cuello, y sellé el nudo con lacre, utilizando como sello mi alianza matrimonial. Después lo besé y se lo mostré a mi marido, y le dije que lo guardaría así, para que fuese un símbolo externo y visible, durante toda nuestra vida, de que confiábamos el uno en el otro; y que nunca lo abriría a menos que fuera por su propio bien, o por imperiosa obligación”, en IX, *Letter, Mina Harker to Lucy Westenra, Buda-Pesth, 24 August, 100 [211]*.

⁹⁶ GIDDENS, Anthony, *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*, Madrid, Cátedra, 2004 [1992], p. 49.

*Well, my dear, what could I say? I could only tell him that I was the happiest woman in all the wide world, and that I had nothing to give him except myself, my life, and my trust, and that with these went my love and duty all the days of my life*⁹⁷.

El yo sumiso de Mina parece haber ganado la partida, relegando esas otras ansias vinculadas con la esfera pública a un lugar muy profundo de su psique. Sus deseos e ilusiones de actividad y de independencia desaparecen como por arte de magia; o como lo sintetiza Mina al final de la carta a Lucy: “*I must attend to my husband*” (“¡Debo atender a mi marido!”)⁹⁸.

Aunque le escribe hasta tres cartas a su querida amiga, el diario de Mina queda así interrumpido por sus obligaciones sociales, por sus deberes como mujer que aspira (y es conminada) a alcanzar ese ideal de la domesticidad tan grato a la sociedad victoriana. Mina no volverá a escribir en su libreta hasta más de un mes después, el 22 de septiembre. Su diario, además, ya no volverá a ser el mismo. Primero porque no lo firmará con su apellido de soltera, sino con el de su marido. También cambiarán las intenciones y el tono del texto, como ahora mismo vamos a comprobar.

La primera anotación en el diario tras su marcha de Whitby la realiza en un tren de camino a Exeter, una localidad del sureste de Inglaterra, su nuevo hogar. Así comenta Mina su prolongado silencio:

*It seems only yesterday that the last entry was made, and yet how much between then, in Whitby and all the world before me, Jonathan away and no news of him; and now, married to Jonathan, Jonathan a solicitor, a partner, rich, master of his business, Mr Hawkins dead and buried, and Jonathan with another attack that may harm him. Some day he may ask me about it. Down it all goes. I am rusty in my shorthand –see what unexpected prosperity does for us –so it may be as well to freshen it up again with an exercise anyhow...*⁹⁹

⁹⁷ “En fin, querida, ¿qué iba a decirle? Nada, salvo que era la mujer más feliz del mundo y que no tenía nada que entregarle excepto a mí misma, mi vida y mi confianza, y que con ellas iban mi amor y mi devoción, por todos los días de mi vida”, en IX, *Letter, Mina Harker to Lucy Westenra, Buda-Pesth, 24 August, 100-101 [211-212]*. Aquí tenemos una pista más de la extracción social de Mina, perteneciente, más bien, a las clases medias bajas.

⁹⁸ En IX, *Letter, Mina Harker to Lucy Westenra, Buda-Pesth, 24 August, 101 [212]*.

⁹⁹ “Parece que fue ayer cuando hice la última anotación y, sin embargo, cuántas cosas han sucedido desde entonces, cuando estaba en Whitby, con todo el mundo ante mí, mientras Jonathan se encontraba lejos y no tenía noticias de él; y ahora, casada con Jonathan, Jonathan notario, socio de su empresa, rico, dueño de su negocio, el señor Hawkins muerto y enterrado, y Jonathan sufriendo otro ataque que podría perjudicarlo. Puede que algún día me pregunte al respecto. Lo anotaré todo. He perdido práctica con la taquigrafía –véase lo que la prosperidad inesperada hace por nosotros–, de modo que no me vendrá mal un poco de ejercicio para refrescarla...”, en XIII, *Mina, 22 September, 154 [306]*.

En Whitby Mina tiene, en efecto, el mundo ante sí (“*all the world before me*”). A partir de ahora su universo será mucho más reducido. Lo primero que constatamos, si hemos de creer lo que Mina nos cuenta, es que desde su última entrada en Whitby no ha vuelto a escribir en el diario. ¿Por qué? Michelle Perrot apunta una clave que tiene que ver con ese espacio autónomo que pueden construirse las mujeres mientras permanecen solteras pero que difícilmente son capaces de mantener una vez casadas: “la habitación compartida derivada del hecho conyugal no resultaba en absoluto favorable” a la redacción de un diario personal o íntimo, por lo que “la mayor parte de las mujeres interrumpían su práctica después de contraer matrimonio”¹⁰⁰.

Parece que a Mina le ha sucedido algo similar. Al casarse, esos “castillos en el aire” que deseaba construir con Lucy en Whitby dejan paso a la responsabilidad y a las tareas del hogar. Así se lo comenta a su amiga en una misiva datada el 17 de septiembre: “*I am busy, I need not to tell you, arranging things and housekeeping*” (“No hará falta que te diga lo ocupada que estoy, preparando cosas y cuidando de la casa”)¹⁰¹. Y luego añade: “*I wish I could run up to town for a day or two to see you, dear, but I dare not go yet, with so much on my shoulders*”¹⁰². Sus obligaciones maritales son abrumadoras y no le dejan tiempo para nada más. Estas citas sugieren que Mina no ha tenido tiempo para la escritura, ni siquiera para practicar la taquigrafía (“*I am rusty in my shorthand*”¹⁰³). Jonathan Harker ya no necesita su colaboración para ascender en el trabajo, aunque sí requiere mucha atención y cuidados. Por azares de la vida y tras el fallecimiento de su jefe (el señor Hawkins), su estatus social ha cambiado radicalmente: ha pasado de ser un joven notario con posibilidades de ascenso, a convertirse en el dueño del negocio (“*master of his business*”).

Este inesperado cambio de rumbo no resulta enteramente satisfactorio para Mina. Hay en ella una especie de decepción o de tristeza que no consigue aplacar el período de bienestar y riqueza por el que atraviesan. Así se percibe, al menos, en esa frase que anota encerrada dentro de unos guiones: “*See what*

¹⁰⁰ PERROT, Michelle, *Historia de las alcobas...*, pp. 120-121.

¹⁰¹ En *XII, Letter, Mina Harker to Lucy Westenra, 17 September, 140 [282]*.

¹⁰² “Ojalá pudiera hacer una escapada de uno o dos días a la ciudad para veros, querida, pero todavía no me atrevo, con semejante carga a mis espaldas”, en *XII, Letter, Mina Harker to Lucy Westenra, 17 September, 140-141 [282-283]*.

¹⁰³ “He perdido práctica con la taquigrafía”, en *XIII, Mina, 22 September, 154 [306]*.

unexpected prosperity does for us (“Véase lo que la prosperidad inesperada hace por nosotros”)¹⁰⁴. La fortuna les proporciona riqueza, pero ese bienestar parece haber relajado un tanto sus inquietudes, tal y como ahí reconoce. También ha traído consigo una limitación de movimientos en Mina, una reclusión aún mayor en lo estrictamente doméstico: ya no podrá justificar su escritura en el deseo de asistir a su esposo.

Pero entonces, ¿por qué retoma ahora el diario? Lo hace una vez más para ayudar a Jonathan. Su marido ha sufrido una nueva crisis nerviosa y Mina quiere dejar constancia de lo que sucede. Así, si algún día él le pregunta, ella podrá contárselo recurriendo a sus anotaciones: “*Some day he may ask me about it. Down it all goes*” (“Puede que algún día me pregunte al respecto. Lo anotaré todo”)¹⁰⁵. ¿Significa esto que no tenía intención de volver a escribir si los acontecimientos se hubieran desarrollado de otra manera? ¿Dónde hubieran quedado sus inclinaciones? No hay forma de responder con seguridad a esas preguntas, tan sólo constatar que por unas razones u otras retoma su diario, y que quizá, de ser distintas las circunstancias, hubiera encontrado alguna otra justificación para hacerlo. Profundizar en este asunto sería entrar en un terreno especulativo que queda fuera de las intenciones de este escrito.

Esta segunda parte del diario, por tanto, obedece a unas necesidades muy distintas del realizado en Whitby. Si este último es un texto personal que aún lo público con lo privado, el que comienza en Exeter semeja más bien una crónica, la recopilación de unos hechos a fin de recordarlos mejor. Su escritura queda así vinculada con la memoria, con la preservación de los recuerdos, desempeñando una función similar al del diario de Jonathan durante su viaje a Transilvania. Del mismo modo, a diferencia del que lleva de soltera, redactado sin intención alguna de mostrárselo a los demás, su diario de casada está concebido para ser leído por otros. Mina además ya no volverá a escribir en un espacio público (excepto las notas de su postrero viaje a Transilvania), y toda la ayuda que preste al grupo que persigue a Drácula la efectuará desde la esfera privada.

¹⁰⁴ En XIII, Mina, 22 September, 154 [306].

¹⁰⁵ En XIII, Mina, 22 September, 154 [306].

En su afán por serle útil a Jonathan y por tratar de ayudarlo en un momento de crisis, Mina decidirá leer en secreto el diario del viaje de su marido a Transilvania. La joven considera que las circunstancias mandan: “*I must somehow learn the facts of his journey abroad. The time is come. I fear, when I must open that parcel and know what is written*”¹⁰⁶. ¿Qué lugar elige Mina para hacerlo? “*My household work is done, so I shall take this foreign journal, and lock myself up in my room and read it...*”¹⁰⁷ Una vez cumplidas sus obligaciones domésticas –eso es muy importante–, decide subir a su cuarto para leerlo. Allí se siente a salvo, segura, con la intimidad suficiente para examinar un texto tan importante.

Tras la lectura del relato de Jonathan sobre lo acontecido en el castillo de Drácula, Mina no acaba de creerse lo narrado por su marido, aunque se muestra sensible ante su padecimiento: “*that terrible record of Jonathan's upset me so. Poor dear! How he must have suffered, whether it be true or only imagination. I wonder if there is any truth in it at all*”¹⁰⁸. Después de asimilar lo leído y someterlo a consideración, sopesa la posibilidad de que todo lo escrito por Jonathan pueda ser cierto: “*He believes it all himself (...). There seems to be through it all some thread of continuity...*”¹⁰⁹ Y ahora Drácula, causa de todos los males de Jonathan, parece haber llegado a Inglaterra. Este terrible ser amenaza la salud mental de su marido, sí, pero también constituye un peligro para los millones de habitantes de Londres:

That fearful Count was coming to London... 'If it should be, and he came to London, with its teeming millions.'... There may be a solemn duty; and if it come we must not shrink from it... I shall be prepared. I shall get my typewriter this very hour and begin transcribing. Then we shall be ready for other eyes if required. And if it be wanted; then, perhaps, if I am ready, poor Jonathan may not be upset, for I can speak for him and never let him be troubled or worried with it at all. If ever Jonathan quite gets over the nervousness he may want to

¹⁰⁶ “De alguna manera debo saber todo lo acontecido durante su viaje al extranjero. Temo que ha llegado el momento de abrir aquel paquete y leer lo que sea que haya escrito en su diario”, en *XIII, Mina, 22 September, 156 [308-309]*.

¹⁰⁷ “Yo ya he terminado mis tareas domésticas, de modo que voy a coger su diario del extranjero y voy a encerrarme arriba en mi habitación a leerlo...”, en *XIV, Mina, 23 September, 161 [319]*.

¹⁰⁸ “El terrible diario de Jonathan me alteró (...) ¡Pobrecito mío! Sea cierto, o sólo fruto de su imaginación, ¡cómo debe haber sufrido! Me pregunto si habrá algo de verdad en todo ello”, en *XIV, Mina, 24 September, 161 [319]*.

¹⁰⁹ “Él está convencido de todo (...). Un hilo de continuidad parece recorrer toda su historia...”. Esta escena puede encontrarse en *XIV, Mina, 24 September, 161 [319]*.

*tell me of it all, and I can ask him questions and find out things, and see how I may comfort him*¹¹⁰.

La amenaza que descubre en Drácula aún su interés por ayudar a Jonathan con un “deber solemne” que está directamente relacionado con la amenaza que se cierne sobre la metrópoli más poblada del planeta. De este modo, su escritura privada vuelve a encontrar, como la corriente de los ríos, una vía de escape hacia su cauce natural: la esfera pública.

Mina ya tiene una importante justificación para su trabajo. Transcribirá su diario y el de Jonathan; así, quien quiera consultarlo podrá hacerlo sin necesidad de tener que aprender taquigrafía. También retomará, como en sus tiempos en Whitby, antiguas costumbres: “*I used to think I would like to practise interviewing (...). Here was a rare interview; I shall try to record it verbatim*”¹¹¹. Su inclinación hacia el periodismo le va a permitir acumular testimonios que a la postre resultarán de gran utilidad para desbaratar los planes de Drácula¹¹². Eso sí, sin abandonar el ámbito doméstico. Mina se convertirá entonces en la encargada de transcribir todo lo que los varones afirmen. Así lo hace con el diario de Jonathan y con las grabaciones fonográficas del doctor Seward (“*Let me write this all out now*”¹¹³). Pero también con las reuniones que mantiene el grupo de hombres que persiguen a Drácula: “*Professor Van Helsing took the*

¹¹⁰ “Ese terrible conde iba a venir a Londres... Si es así, y ha logrado mezclarse con sus millones de habitantes..., quizá llegue ese solemne deber; y si se presenta, no deberemos retroceder... Estaré preparada. Voy ahora mismo a por mi máquina de escribir, y voy a empezar a transcribir. Entonces estaremos preparados para mostrárselo a otros ojos, si hiciera falta. Y si fuera necesario; entonces, quizá, si yo estoy preparada, el pobre Jonathan no sufrirá alteraciones, pues podré hablar en su nombre, y nunca le permitiré que se sienta turbado o preocupado por ello. Si alguna vez Jonathan supera su crisis nerviosa quizá quiera contármelo todo, y yo podré hacerle preguntas y averiguar cosas para encontrar el modo de consolarle”, en XIV, *Mina*, 24 September, 161 [319-320]. La traducción, en este caso, está partida: las primeras tres líneas están tomadas de la versión de *Drácula* efectuada por Francisco Torres Oliver para Alianza (p. 241). El resto es de Óscar Palmer con alguna modificación de mi responsabilidad.

¹¹¹ “Antes solía pensar que me gustaría hacer entrevistas (...). La de hoy ha sido una entrevista muy rara; voy a intentar transcribirla *verbatim*”, en XIV, *Mina*, Later [25 September], 163 [324].

¹¹² Aparte de transcribir conversaciones, Mina también recopila numerosa información proveniente de recortes de prensa. “*I borrowed the files of the «Westminster Gazette» and the «Pall Mall Gazette» and took them to my room. I remember how much the «Dailygraph» and the «Whitby Gazette», of which I had made cuttings, helped us to understand the terrible events at Whitby when Count Dracula landed, so I shall look through the evening papers since then, and perhaps I shall get some new light*” (“Tomé prestadas las carpetas del *Westminster Gazette* y la *Pall Mall Gazette*, y me los llevé a mi habitación. Recuerdo cuánto nos ayudaron los recortes del *Dailygraph* y la *Whitby Gazette* que pegué en mi diario a entender los terribles sucesos acontecidos en Whitby, cuando desembarcó el Conde Drácula, de modo que voy a repasar los diarios vespertinos desde entonces; quizá consiga encontrar alguna nueva luz”, en XVII, *Mina*, 29 September, 198 [386].

¹¹³ “Déjeme que transcriba todo esto ahora mismo”, en XVII, *Mina*, 29 September, 198 [385].

*head of the table. (...) He made me sit next to him on his right, and asked me to act as secretary*¹¹⁴. Mientras los varones se esfuerzan por averiguar el paradero del monstruo, removiendo medio Londres para localizarlo, Mina se ocupará de anotar sus progresos y dificultades: *"I asked them all to lie down for half an hour whilst I should enter everything up to the moment"*¹¹⁵. La joven vuelve a ocupar así a la posición desde la que partía cuando decidió comenzar su diario.

Sin embargo, pronto ese cometido de mera transcritora se le queda corto. En Mina, como creo que ha quedado ampliamente demostrado, existe una atracción muy fuerte hacia la escritura, hacia lo público, hacia la acción. Estar cruzada de brazos mientras los demás investigan y actúan es algo que no lleva bien, y que también plasmará en su diario. Es importante subrayar cómo Mina, en esas circunstancias, decide retomar el tono íntimo de sus reflexiones (*"I still keep my journal as usual"*¹¹⁶). La razón es sencilla: necesita manifestar la frustración que experimenta por no poder ayudar más; necesita expresar, de forma más o menos velada, que son los propios varones quienes se lo impiden. Pese a ser consciente de que esos mismos varones podrán leer cuanto ella anote y descubrir sus malestares, no se amilana. Prefiere correr el riesgo antes que renunciar a sus inclinaciones. Mina sigue escribiendo al borde del precipicio, demostrando una vez más que es la escritura la que la salva, la que la insta a ser ella misma, la que la convierte en mujer: una mujer en construcción permanente.

¹¹⁴ "El profesor Van Helsing presidió la mesa (...) y me hizo sentarme a su derecha, pidiéndome que hiciera las veces de secretaria", en XVIII, *Mina*, 30 September, 208 [405].

¹¹⁵ "Les pedí a todos que se echaran media hora mientras yo mecanografiaba todo lo sucedido hasta el momento", en XXVI, *Mina*, 30 October, evening, 303 [574].

¹¹⁶ "Seguiré llevando mi diario como siempre", en XIX, *Mina*, 1 October, 226 [434].

XI

LA MIRADA DE MINA

LUZ INTERIOR

Hemos visto la relación que mantiene Mina con la escritura, cómo la conecta con el espacio público y le ayuda a expresar sus inquietudes y sus deseos, a conocerse mejor a sí misma y a tomar consciencia de los límites de su condición. También hemos descubierto algunas de las cualidades que la definen: inteligencia, capacidad de observación, perspicacia o empatía. Dichos rasgos, evidentemente, están en correspondencia con su mirada, tanto con la forma que tiene de observar el mundo, como con el lugar que decide ocupar para percibirlo.

El temperamento de Mina, su agudeza y su potencial reflexivo, lo que anota en su diario y lo que silencia, pueden proporcionar pistas sobre las características de su mirar; por otra parte, descubrir el ángulo de su mirada no sólo ayudará a comprender cómo capta la realidad, sino también algo mucho más difícil: cómo la piensa.

El sentido de la vista, como sucede con el olfato, el tacto, el gusto o el oído, es un mecanismo perceptivo que necesita ser educado. A mirar (como a oler o a escuchar) se aprende¹. Y cada uno puede aprender a su manera. Debido a ese carácter formativo de los sentidos, no todos los individuos observan, escuchan o tocan igual; no todo el mundo, al contemplar un mismo objeto, aprecia idénticas cosas. En función de las cualidades de cada mirada se resaltarán unos rasgos y se ignorarán los restantes, se dirigirá la atención hacia determinados objetos o composiciones y se descartarán otros.

¹ Aunque “mirar” y “ver” no son palabras sinónimas, en el texto que sigue se emplearán en un sentido similar. Sobre las diferencias entre ambas expresiones, ver José G. MORENO DE ALBA, *Nuevas minucias del lenguaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 375-376. Consultar también Oliver SACKS, “Ver y no ver”, en *Un antropólogo en Marte*, Barcelona, Anagrama, 2015 [1995], pp. 155-156.

Los seres humanos hemos interiorizado tanto este proceso que consideramos el acto de ver más como un suceso natural, inherente a nuestra propia naturaleza, que como una habilidad asimilada². No somos conscientes de que, al abrir los ojos cada mañana, lo que apreciamos es “un mundo que hemos pasado toda una vida *aprendiendo a ver*”, un mundo que vamos construyendo pieza a pieza a cada momento³.

Lo cierto es que la visión necesita de varios elementos, aparte de la luz, para ser tal. No basta con disponer de un órgano visual que, mediante impulsos electroquímicos, transmita lo que capta del exterior hacia el cerebro. Si el interior del individuo está vacío, la luz del afuera no tendrá nada contra lo que reverberar.

During a critical window of the first years of life, visual as well as many other sensory and motor skills such as speech and walking are formed. If this opportunity is missed, trying to make up for it at later time is enormously difficult and mostly unsuccessful⁴.

Es lo que sucede con ciertas personas ciegas desde la infancia que, tras alguna operación, recuperan la vista. Según revelan diferentes estudios científicos, aprender a ver, en el caso de los adultos, es una tarea muy ardua y desasosegante. En algunos de estos casos los pacientes incluso necesitan tocar previamente los objetos para reconocerlos. Sólo entonces están en disposición de identificarlos con la vista. Es lo que sucedió con un muchacho de trece años, ciego de nacimiento, que fue operado en 1728 por William Cheselden. Este joven, que “no tenía ni idea de la distancia”, ni del “espacio ni del tamaño”, únicamente “comprendía lo que veía poco a poco, y en la medida en que era capaz de relacionar las experiencias visuales y las táctiles”⁵. También fue el caso de S. B., un varón de cincuenta años ciego desde los diez meses de edad que, tras una operación de córnea, recuperó la visión en ambos

² COSGROVE, Denis, “Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la visa”, en *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, Tarragona, Asociación de Geógrafos Españoles, nº 34, 2002, p. 66.

³ SACKS, Oliver, “Ver y no ver”, en *Un antropólogo en Marte...*, p. 152. El subrayado, en el original.

⁴ ZAJONC, Arthur, *Catching the Light. The Entwined History of Light and Mind*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1995 [1993], p. 5. Hay traducción castellana a cargo de Francisco López Martín: “Durante los primeros años de vida, existe un período crucial en el que se forman no sólo las capacidades visuales, sino muchas otras de carácter sensorial o motriz, como la de hablar o la de andar. Si la oportunidad no se aprovecha, recuperarla más adelante supone una dificultad enorme, y los resultados suelen ser infructuosos”, en Arthur ZAJONC, *Capturar la luz*, Girona, Atalanta, 2015 [1993], p. 17. Este mismo autor explica con cierto detalle algunos ejemplos en las pp. 13-18.

⁵ SACKS, Oliver, “Ver y no ver”, en *Un antropólogo en Marte...*, pp. 147-148.

ojos. De visita al Museo de Ciencias de South Kensington (actualmente el Museo de Ciencias de Londres), tuvo que palpar un torno que mecanizaba tornillos para poder verlo⁶. Lo que este tipo de estudios ponen de manifiesto, aparte de generar controversias que llegan hasta nuestros días, es el impresionante reto al que se enfrenta la comunidad científica debido a la dificultad de entender a fondo los mecanismos de la percepción.

Así pues, mirar es un ejercicio complejo que pone en juego muchas de nuestras capacidades, incluso el resto de los sentidos. Pese a que generalmente la visión se estudia de forma aislada, el gusto, el sonido y otras experiencias sensoriales, dotan de riqueza y nuevos significados a las imágenes de la retina⁷. No miramos sólo con los ojos, sino con todo nuestro ser, con todo lo que somos.

Por ese motivo para ver no basta con un ojo sano y con la luz del exterior. Es necesaria también una «luz interior» que transforme lo que percibimos y le confiera un sentido: “*The light of the mind must flow into and marry with the light of nature to bring forth a world*”⁸. Los seres humanos necesitamos de toda nuestra inteligencia y facultades, de nuestro particular bagaje cultural, para dotar de significado a lo que vemos. El hecho de mirar se convierte así en un acto cultural; un acto cultural que no sólo varía de una persona a otra, sino que se modifica con el paso del tiempo. Cada sociedad tiene formas propias de ver el mundo y, por tanto, también de representarlo⁹.

⁶ Un informe sobre este caso, estudiado en 1963 por Richard Gregory y Jean G. Wallace, puede encontrarse en: http://www.richardgregory.org/papers/recovery_blind/4-obs-discharge.htm. (Consultado el 24-04-2016). Ver también Oliver SACKS, *Un antropólogo en Marte...*, pp. 173-174.

⁷ GREGORY, Richard L., “The blind leading the sighted”, *Nature*, London, McMillan Journals, vol. 430, August 2004, p. 836: “Vision was generally thought to be separate from the other senses, and is still mainly studied in isolation; yet Bradford showed that exploratory touch — as well no doubt as taste, sound and other sensory experiences — gives richness and meaning to retinal images”. El texto también puede encontrarse en la página web del autor (<http://www.richardgregory.org/papers/>) y en el siguiente enlace:

<http://www.richardgregory.org/papers/articles/seeing-after-blindness.pdf>. (Consultado el 24-04-2016).

⁸ ZAJONC, Arthur, *Catching the Light. The Entwined History of Light and Mind...*, p. 6. Hay traducción castellana a cargo de Francisco López Martín: “La luz de la mente tiene que fluir y unirse con la luz de la naturaleza para crear el mundo”, en Arthur ZAJONC, *Capturar la luz...*, p. 18.

⁹ Ver Ewin PANOFISKY, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 2003 [1927], p. 27: “Así, pues, la perspectiva antigua es la expresión de una determinada intuición del espacio que difiere fundamentalmente de la intuición moderna (...) y, por lo tanto, es una concepción del mundo peculiar y diferente de la moderna”. Sobre la forma de captar los colores en la antigua Grecia, véase, por ejemplo, Arthur ZAJONC, *Capturar la luz...*, pp. 26-31. Ver también Denis COSGROVE, “Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la visa”, en *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles...*, p. 66 y

Cuando Marco Polo, en uno de sus viajes a Asia, tropieza con un rinoceronte, cree encontrarse ante un unicornio, pues es el animal que más rasgos comparte con aquel extraño ser¹⁰. El mercader veneciano no tiene más referencias para describir a una fiera con cuatro patas y un gran cuerno en la cabeza que la de aquel otro ser mitológico tan presente en su civilización. El conocimiento del viajero o, lo que es lo mismo, su experiencia, no le permite ver más allá de lo que sabe. Marco Polo enseguida rectificará: lo que le transmiten sus sentidos será procesado por su inteligencia y, haciendo uso de sus facultades, concluirá que, o bien aquello no es un unicornio, o bien los unicornios no son como hasta entonces se los había descrito. Su experiencia, en definitiva, habrá cambiado, transformándose también su visión de la realidad.

Del mismo modo, cuando Jonathan Harker viaja a Transilvania, ve lo que ya conoce, lo que ha leído sobre la región en la Biblioteca Británica. Su forma de mirar el paisaje que se extiende ante él es plana, sin apenas profundidad. Harker, al igual que Marco Polo, distingue lo que su mentalidad y su forma de pensar le permiten¹¹. Pero a diferencia de lo que sucede con el mercader, su percepción del mundo no cambia sustancialmente ante lo que sus ojos contemplan. La ideología imperial mediatiza tanto su percepción, su experiencia, que su mirada se limita a corroborar y reforzar los prejuicios que ya traía consigo¹². La realidad exterior y su “luz interior” (por continuar con la metáfora de Arthur Zajonc), no llegan a interactuar verdaderamente. La una a duras penas hace mella en la otra, que se presenta como impermeable a lo que le transmiten sus sentidos: Jonathan Harker duda de todo cuanto ve. Así, con esas limitaciones cognitivas, es como Jonathan configura su mundo y le otorga sustancia y significado¹³.

69. Por otro lado, empleo el plural “formas propias de ver el mundo” porque en cada época no existe una sola forma de mirar, sino que coexisten varias.

¹⁰ Ver Umberto ECO, “Kant, Peirce y el ornitorrinco”, en *Kant y el ornitorrinco*, Barcelona, Lumen, 1999 [1997], pp. 69-72. De hecho, el nombre latino del rinoceronte indio es *Rhinoceros unicornis*.

¹¹ Evidentemente, lo mismo puede afirmarse de esta tesis. Nada podrá encontrarse en ella que esté más allá del propio “mundo” construido por su autor. Lo único a lo que aspiro es a desarrollar una visión lo más amplia y lo menos prejuiciada posible.

¹² CABRERA, Miguel Ángel, “Lenguaje, experiencia e identidad. La contribución de Joan Scott a la renovación teórica de los estudios históricos”, en Cristina Borderías (ed.), *Joan Scott y las políticas de la historia*, Barcelona, Icaria, 2006, p. 240.

¹³ ZAJONC, Arthur, *Capturar la luz...*, p. 17.

La mirada de Mina, en cambio, es de otra índole, mucho más rica, mucho más profunda, perspicaz e incisiva. Aunque en última instancia tampoco escapará a los dictados de su tiempo.

PAISAJES SIMILARES, MIRADAS DIVERGENTES

Aunque alejados geográficamente, el entorno natural de Transilvania y el de Whitby poseen abundantes similitudes, o al menos eso puede inferirse de las descripciones que Mina y Jonathan plasman por escrito en sus diarios. Ambos lugares se presentan como espacios hermosos y abruptos; también grandiosos. Si en los Cárpatos las colinas son tan escarpadas que los caballos a duras penas avanzan (“*The hills were so steep that (...) the horses could only go slowly*”), en Whitby las colinas y las lomas que rodean al valle tienen esa misma inclinación: “*The valley is (...) so steep (...). It descends so steeply over the harbour...*”¹⁴. Si Jonathan viaja a una región “repleta de todo tipo de bellezas” (“*a country which was full of beauty of every kind*”), Mina no le anda a la zaga: su lugar de veraneo es encantador (“*this is a lovely place*”), y la abadía que domina la ciudad está “repleta de bellos y románticos rincones” (“*full of beautiful and romantic bits*”¹⁵).

En cuanto a magnitud e inmensidad, dichos entornos también van a la par: en ambos ecosistemas abundan lugares profundos, elementos paisajísticos enormes, altos y amenazantes. Si los valles que atraviesa el pasante “corrían profundos entre los espolones de las colinas” (“*ran deep between the spurs of the hills*”), el río que vislumbra la auxiliar de maestra “discurre a través de un profundo valle” (“*runs through a deep valley*”¹⁶). Si el horizonte transilvano está lleno de “grandes masas de gris” (“*great masses of greyness*”) y de “grandes y amenazadores peñascos” (“*great frowning rocks*”), el de la localidad inglesa se encuentra marcado por “un gran viaducto, de altos pilares” (“*A great viaduct (...) with high piers*”) y, en el exterior de la costa, por

¹⁴ “El valle es (...) tan escarpado (...) Se interrumpe tan abruptamente sobre el puerto...”. Las referencias, respectivamente, en: I, JH, 5 May. *The Castle*, 16 [67] y VI, Mina, 24 July. *Whitby*, 63 [147].

¹⁵ Las citas, respectivamente, en: I, JH, 3 May. *Bistritz*, 11 [59] y VI, Mina, 24 July. *Whitby*, 63 [148].

¹⁶ I, JH, 5 May. *The Castle*, 15 [67] y VI, Mina, 24 July. *Whitby*, 63 [147].

un “gran arrecife” de bordes afilados (“*a great reef, the sharp edge of which...*”¹⁷).

Nos encontramos, entonces, ante paisajes paralelos, que parecen compartir muchas características. Quizá por eso Drácula haya decidido desembarcar en ese lugar de Inglaterra y no en cualquier otro. Whitby es un enclave pintoresco y romántico, dotado de una evidente impronta gótica y sublime. Exactamente igual a la Transilvana retratada por Harker. Poco importa que Mina se refiera a una vieja y ruinoso abadía o que describa el puerto y sus alrededores; lo que anota podría haberlo firmado perfectamente Jonathan: “*a most noble ruin of immense size*”, “*a big graveyard*”, “*a long granite wall*”, “*a heavy sea-wall*”, “*a great reef*”... Ambos lugares guardan tantas similitudes que incluso dan la impresión de haber sido redactados por una misma mano. Sin embargo, un análisis más profundo desvelará las diferencias en la forma de referirse a dichos entornos.

Es cierto que Mina, como hace el propio Jonathan, se informa concienzudamente antes de llegar a su destino. Si el uno se documenta en los fondos de la Biblioteca Británica, la otra sabe que la abadía de Whitby fue asaltada por los daneses y que allí se desarrolla una escena de un poema de Walter Scott; también está al corriente de la presencia de una fantasmagórica dama blanca. Igualmente, tiene noticia de las leyendas y tradiciones del lugar. Sin embargo, y a diferencia de lo que sucede con Harker, Mina no cree lo que ha leído a pies juntillas. Si el pasante lee que Transilvania es el lugar más supersticioso del mundo, casi nada de lo que vea o escuche allí le hará cambiar de parecer. Mina, en cambio, trata de confirmar lo que sabe preguntando a los paisanos: “*They have a legend here that when a ship is lost bells are heard out at sea. I must ask the old man about this; he is coming this way...*”¹⁸. Con toda esa información y lo que ella misma puede percibir, saca sus propias conclusiones.

¹⁷ Las referencias, en: I, *JH*, 5 May. *The Castle*, 15 y 19 [67 y 72] y VI, *Mina*, 24 July. *Whitby*, 63 y 64 [147 y 149].

¹⁸ “Según una leyenda local, cuando se pierde un barco, se oyen campanadas en el mar. Debo preguntárselo al anciano que se dirige hacia aquí...”, en VI, *Mina*, 24 July. *Whitby*, 64 [149]. Así procede Mina habitualmente, inquiriendo a los paisanos para corroborar la información de la que dispone: “*I thought he would be a good person to learn interesting things from, so I asked him if he would mind telling me something about the whale-fishing in the old days*” (“Pensé que sería una persona idónea de

La joven, por tanto, no se fía sin más de lo que lee. Prefiere ratificarlo por medio de otras fuentes. En lo que sí que confía es en sus sentidos y en sus capacidades para ver con claridad, decisión y firmeza, lo que está ocurriendo a su alrededor. La mirada de Jonathan es prácticamente la contraria, caracterizándose por la vaguedad, la incertidumbre y la fe ciega en las informaciones que ha obtenido en Gran Bretaña. Profundicemos en este extremo.

Cuando al principio de su diario Mina habla del viaducto, escribe: “A great viaduct runs across, with high piers, through which the view seems somehow further away than it really is”¹⁹. Esta frase es extraordinariamente parecida a otra que anota Harker tras su llegada al castillo. Refiriéndose al patio de armas, escribe: “it perhaps seemed bigger than it really is” (“quizá parecía más grande de lo que realmente es”)²⁰. En ambos textos tenemos un espacio grande, majestuoso y una frase final parecida. Lo que cambia, sin embargo, es la seguridad de la mirada.

Hemos analizado las vacilaciones que tiene Jonathan Harker sobre la realidad que lo rodea en Transilvania. En esta última frase, la clave descansa en “*perhaps*”, un adverbio que expresa incertidumbre o posibilidad. Harker duda de la grandeza del lugar, no logra distinguir sus verdaderas dimensiones: “el patio (...) quizá parecía más grande de lo que realmente es”. Mina, en cambio, sabe lo alejado que efectivamente está el viaducto. Es consciente, por tanto, de que son sus sentidos los que la confunden, de que está siendo víctima de un engaño óptico: “la vista parece (...) estar más alejada de lo que realmente está”. Mina no ve solo con los ojos, también con su inteligencia.

Otra característica de la mirada de Mina que contrasta con la de su prometido tiene que ver con la exactitud. Todas las descripciones de su diario poseen esa particularidad. Cualquier fragmento valdría para ejemplificarlo, pero utilizaremos uno del principio: “The valley is beautiful green, and it is so steep that when you are on the high land on either side you look right across it, unless

la que aprender muchas cosas interesantes, de modo que la pregunté si no le importaría contarme algo sobre la pesca de ballenas en los viajes tiempos”), en *VI, Mina, 24 July. Whitby, 64 [150]*.

¹⁹ “Un gran viaducto, de altos pilares, a través de los cuales la vista parece, de algún modo, estar más alejada de lo que realmente está”, en *VI, Mina, 24 July. Whitby, 63 [147]*.

²⁰ En *II, JH, 5 May, 21 [77]*.

*you are near enough to see down*²¹. La joven sabe perfectamente lo que ve, y lo describe al detalle: el valle es verde, y está tan escarpado que en ocasiones puede dar la sensación de no existir; pero ese efecto, viene a decirnos Mina, es de nuevo una ilusión óptica: si uno se acerca lo suficiente la realidad puede distinguirse sin problemas. Del mismo modo, su explicación sobre Whitby y su entorno es precisa, sin titubeo alguno. Poco importa que hable de los tejados rojos del casco antiguo (*"The houses of the old town (...) are all red-roofed"*), de las ruinas de una vieja abadía (*"Right over de town is the ruin of Whitby Abbey"*) o de las vistas que pueden apreciarse desde el cementerio (*"It descends so steeply over the harbour that part of the bank has fallen away, and some of the graves have been destroyed"*²²). Su mirada es decidida y segura. Así podemos comprobarlo una vez más en el pasaje donde comenta un comportamiento extraño de Lucy. Siguiendo la dirección de sus ojos descubre que hay una oscura y solitaria figura sentada en el banco del cementerio que ellas suelen utilizar: *"whereon was a dark figure seated alone"*. En esta frase, como puede observarse, no existe espacio para la indecisión. Simplemente hay que acercarse lo suficiente para distinguir exactamente de qué figura se trata. La afirmación de Mina se encuentra además en las antípodas del estilo que caracteriza a Jonathan, tan cargado de indecisión: *"They were driven by a tall man, with (...) a great black hat, which seemed to hide his face from us"*²³. Frente a la tajante aseveración de Mina, la de Jonathan es inaceptable: o el sombrero le tapa el rostro o no se lo tapa. Emplear la palabra *"seem"* en esa frase provoca desconcierto en el lector, pues dota al conjunto de una atmósfera un tanto imaginaria y onírica.

A diferencia de la experiencia del pasante de abogado, la joven sabe perfectamente qué es lo que está viendo: su idea de la realidad es firme. En ningún momento vacila ante su percepción, es sólo que no distingue bien debido a la distancia que la separa de su objeto. En otro pasaje, por ejemplo,

²¹ *"El valle es de un verde muy hermoso, y tan escarpado que, cuando te encuentras en lo alto de cualquiera de sus dos laderas, es como si no existiera, a menos que estés lo suficientemente cerca del borde como para mirar hacia abajo"*, en VI, *Mina*, 24 July. *Whitby*, 63 [147].

²² Las casas: *"Todas las casas de la ciudad antigua (...) tienen los tejados rojos"*; La abadía: *"Justo sobre la ciudad se alzan las ruinas de la abadía de Whitby"*; *"La loma sobre la que se alza el cementerio se interrumpe tan abruptamente sobre el puerto, que parte de la misma se ha derrumbado y algunas de las tumbas han resultado destruidas"*, en VI, *Mina*, 24 July. *Whitby*, 63 [147-148].

²³ *"Los conducía un hombre alto (...) tocado con un enorme sombrero negro que parecía esconder su rostro"*, en I, *JH*, 5 May. *The Castle*, 17 [69].

reconoce perfectamente a Lucy apoyada en el alféizar de la ventana con los ojos cerrados: “*There distinctly was Lucy with her head lying up against the side of the window-sill and her eyes shut*”. Lo que no acaba de reconocer exactamente es el extraño animal que hay junto a ella: “*was something that looked like a good-sized bird*”²⁴. Por su parte Jonathan, al entrar en un habitáculo, ni siquiera es capaz de asegurar que no tenga ventanas: “... *which led into a small octagonal room lit by a single lamp, and seemingly without a window of any sort*”²⁵. La diferencia en la mirada de ambos personajes es la misma que separa la noche del día.

Pero aún hay más. Si en Jonathan Harker la verdad está en Inglaterra, en aquello que lee y conoce allí, Mina ha de comprobar sus conocimientos e informaciones por sus propios medios. La joven, además, se fía de sus sentidos, de cuanto ve y oye. No como Jonathan, que constantemente piensa que le están engañando. Otro ejemplo permitirá incidir en la relación de Mina con la palabra escrita, y cómo exige algo más que la autoridad de la tradición para formarse una opinión. Apenas llega a Whitby, la joven conversa con un anciano sobre las tumbas del cementerio. Se trata del señor Swales, un individuo muy escéptico y peculiar, como la propia Mina admite. El anciano enseguida le llama la atención sobre las mentiras que contienen muchas de las inscripciones grabadas en las lápidas: los fallecidos no están enterrados allí, sino que descansan en el fondo del mar. Ante esta situación, el hombre, con un acento distintivo, imagina lo que sucederá cuando llegue el Juicio Universal:

*My gog, but it'll be a quare scowderment at the Day of Judgment when they come tumblin' up here in their deathsarks, all jouped together an' tryin' to drag their tombsteans with them to prove how good they was*²⁶.

Según la lógica de Swales, al no haber cuerpos en las tumbas todo lo escrito en ellas es mentira: el “nombre” no se corresponde con la “cosa”. Esta aseveración demuestra que el viejo marinero tiene una forma de razonar en la que no hay espacio para lo simbólico. Para él, el hecho de que el cuerpo de

²⁴ “Puede ver perfectamente a Lucy, con la cabeza apoyada contra el alféizar y los ojos cerrados”; “Había lo que parecía ser un pájaro de tamaño considerable”, en *VIII, Mina, 14 August, 91 [194-195]*.

²⁵ “... que conducía a una pequeña sala octogonal, iluminada por una sola lámpara, y aparentemente sin ningún tipo de ventanas”, en *II, JH, 5 May, 22 [80]*.

²⁶ “¡Señor! Menudo jaleo va a armarse aquí el Día del Juicio, cuando lleguen todos tambaleándose en sus mortajas, salpicándose unos a otros e intentando llevarse a rastras sus lápidas para poder demostrar lo buenos que fueron”, en *VI, Mina, 1 August [25 de julio], 66 [151]*.

una persona esté en el fondo del mar pero en la tumba diga lo contrario es un rasgo de falsedad e hipocresía. También cree a pies juntillas lo que dicen las sagradas escrituras, pues considera que el Día del Juicio los muertos, efectivamente, se levantarán. Mina, en cambio, manifiesta algo más de flexibilidad y sentido común:

*'But', I said, 'surely you are not quite correct, for you start on the assumption that all the poor people, or their spirits, will have to take their tombstones with them on the Day of Judgment. Do you think that will be really necessary?'*²⁷

A lo que el anciano le responde: *'Well, what else be they tombsteans for? Answer me that, miss!'*. La réplica que le da la joven es la propia de una persona sensible y razonable: *"To please their relatives, I suppose"*²⁸.

¿Qué nos indican estos fragmentos sobre la forma de pensar de Mina? Si lo escrito se le presenta a Harker como algo sagrado e incuestionable, para Mina hasta lo sagrado es interpretable; todo está sujeto a reflexión, a una lectura crítica. Lo mismo puede inferirse de su respuesta final: frente a la literalidad de la argumentación del señor Swales, los razonamientos de la joven van más allá. Mina no saca conclusiones precipitadas de cuanto lee, ve o escucha. Es capaz de desarrollar una visión más amplia, más crítica; también de razonar por sí misma. En esto parece diferenciarse una vez más de los postulados de Jonathan. Quizá esas capacidades y esa forma de pensar la coloquen en mejor disposición para entender y combatir a Drácula.

DISTANCIA, CONOCIMIENTO Y PODER

Como ha quedado expuesto al principio de este capítulo, toda descripción de lo que vemos se encuentra determinada por dos elementos: en primer lugar por la realidad externa, algo que en principio existe con independencia de la relación que mantengamos con ella; en segundo lugar, por la forma de percibir dicha realidad. En el caso de Jonathan y Mina es eso

²⁷ "—No creo que sea del todo correcto —argüí yo—, pues parte usted de la presunción de que toda esa pobre gente, o sus espíritus, tendrá que acarrear consigo sus lápidas el Día del Juicio Final. ¿De verdad piensa que será realmente necesario?", en *VI, Mina, 1 August [25 de julio]*, 67 [153].

²⁸ "Bueno, y si no, ¿para qué son las lápidas? ¡Respóndame a eso, señorita!". A lo que Mina le contesta: "Para consolar a su familia, supongo", en *VI, Mina, 1 August [25 de julio]*, 67 [153].

último –y no tanto la materialidad del entorno— lo que diferencia la mirada de cada uno de ellos. Aunque los paisajes puedan ser “objetivamente” similares, las formas de mirarlos son diferentes.

La mirada de Mina posee una intención de la que carece la de Jonathan. Es un sesgo –o una inclinación—producto de las diferentes inquietudes de cada uno de ellos, de sus intereses, su inteligencia y su forma de estar en el mundo; de su capacidad para distinguir y procesar la realidad; del carácter e intensidad de sus propios prejuicios y sus particulares bagajes culturales. No vemos únicamente como sujetos individuales, también lo hacemos en tanto que seres sociales y miembros de una comunidad humana que ha “aprendido” a ver de determinadas maneras. La visión, por eso, siempre es múltiple, contigua y superpuesta a otros objetos, a distintas experiencias, procesos, estructuras o discursos que la condicionan, que la modifican²⁹. Como dice Arthur Zajonc, “en todo acto de percepción participamos sin saberlo en la elaboración de un mundo con sentido”³⁰. La forma de mirar es, de este modo, una forma de pensar.

Las diferencias en las miradas de los prometidos, como ya se ha visto, son significativas. Mención especial requiere, sin embargo, analizar la posición desde la que cada uno de ellos observa el mundo que les rodea. Jonathan Harker, para empezar, no elige el lugar desde el que divisa el paisaje: va por donde lo lleva el camino. Cuando finaliza cada una de las etapas de la jornada, anota lo que ha visto durante el trayecto. Al pasante de abogado lo conducen hacia un destino: él sólo describe lo que ve mientras se desplaza. Mina, en cambio, elige conscientemente el sitio desde el que realizar sus descripciones: ese banco situado en lo alto del cementerio, el punto más hermoso de todo Whitby (“*The nicest spot in Whitby*”³¹). Desde allí la joven no sólo disfruta de una vista magnífica, también adquiere un panorama completo (“*full view*”) del puerto y la bahía, de la ciudad y sus alrededores: “*It lies right over the town, and has a full view of the harbour and all up the bay to where the headland*

²⁹ CRARY, Jonathan, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, Cendeac, 2008 [1990], p. 40.

³⁰ ZAJONC, Arthur, *Capturar la luz...*, p.35.

³¹ En *VI, Mina, 24 July. Whitby*, 63 [148].

called Kettleness stretches out into the sea”³². Desde ese banco Mina realizará la mayoría de sus anotaciones sobre el paisaje.

El hecho de que decida escribir su diario desde lo alto de una colina, observando el paisaje, con la hermosa vista del horizonte y la inmensidad del mar, no sólo nos proporciona una pista sobre su relación con lo público; también nos habla de la amplitud que Mina quiere darle a su mirada:

The little river, the Esk, runs through a deep valley, which broadens out as it comes near the harbour. A great viaduct runs across (...). The houses of the old town (...) are all red-roofed, and seem piled up one over the other anyhow (...). Right over the town is the ruin of Whitby Abbey (...). Between it and the town there is another church, the parish one, round which is a big graveyard, all full of tombstones. (...) The harbour lies below me, with, on the far side, one long granite wall stretching out into the sea, with a curve outwards at the end of it, in the middle of which is a lighthouse...³³.

El río, un profundo valle y un enorme viaducto por un lado; las casas de la ciudad antigua por otro; sobre el pueblo, las ruinas de una abadía, la iglesia parroquial y un enorme cementerio; algo más allá, el puerto, un largo muro de granito que se interna en el mar y el faro. El cuadro que dibuja Mina es claro y preciso, está perfectamente descrito y ordenado. Encaramada a un promontorio, Mina obtiene una visión general de todo cuanto la rodea.

Ubicada en una posición estratégica, se aleja del mundo en el que está viviendo y pasa a describir una escena que contempla³⁴. El entorno se convierte así en un escenario distante que puede ser observado y representado como algo ajeno. Sin embargo, como he tratado de argumentar un poco más arriba, el paisaje que describe Mina no sólo está ahí fuera; también se encuentra en los ojos que miran. Permítaseme recordarlo: la interacción de ambos elementos, así como lo que anida en el interior de la joven, da como resultado una construcción, la composición de un mundo. Su mirada, que

³² “Se extiende justo por encima de la ciudad, y desde allí se divisa perfectamente el puerto y toda la bahía, hasta donde el cabo de Kettleness se interna en el mar”, en *VI, Mina, 24 July. Whitby, 63 [148]*.

³³ “Un pequeño río, el Esk, discurre a través de un profundo valle, que se ensancha a medida que se acerca al puerto. Lo atraviesa un gran viaducto (...). Todas las casas de la ciudad antigua (...) tienen los tejados rojos y parecen haber sido apiladas una sobre la otra de cualquier manera (...). Justo sobre la ciudad se alzan las ruinas de la abadía de Whitby (...). Entre la abadía y la ciudad hay otra iglesia, la parroquial, rodeada de un gran cementerio lleno de tumbas (...). A mis pies se extiende el puerto, en cuyo extremo más alejado un largo muro de granito se interna en el mar, acabando en una curva en mitad de la cual hay un faro...”, en *VI, Mina, 24 July. Whitby, 63-64 [147-148]*.

³⁴ COSGROVE, Denis, “Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la visa”, en *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles...*, p. 71; WYLIE, John, *Landscape*, London and New York, Routledge, 2007, p. 7.

podríamos llamar paisajística, no es más que una de las formas de ver la realidad en la que ha sido educada. Al fin y al cabo, el gusto por el paisaje en Inglaterra fue consecuencia directa del *Gran Tour*, convirtiéndose, ya desde comienzos del siglo XIX, en un rasgo cultural de las clases medias³⁵. En sus descripciones de Whitby y alrededores, Mina toma como modelos imágenes que ya conoce, como la de la ciudad de Núremberg o la que le proporciona un poema de Walter Scott, para construir con ellos su paisaje³⁶. Mina emplea sus gustos pictóricos, fotográficos y literarios para dar forma y ordenar lo que ven sus ojos³⁷. En ese sentido, el funcionamiento de su mirada no es diferente a la de Harker, influido a su vez por William Gilpin y los cuadros pintorescos. Es solo que su bagaje cultural y su amplitud de mente produce como resultado una realidad mucho más rica y compleja.

De este modo el paisaje que describe Mina se convierte en una forma de percibir la realidad, en una forma muy particular de mirar y representar lo que le rodea³⁸.

Landscapes are not just about «what» we see but about «how we look». To landscape is to gaze in a particular fashion. And how we look things is not only to do with the biological functioning of our eyes. How we look at things is a cultural matter; we see the world from particular cultural perspectives, the ones into which we have been socialised and educated³⁹.

Mina se vale de la distancia, de ese alejarse de lo que observa, para poder distinguir con claridad. Justo lo contrario de lo que le sucede a Jonathan Harker, incapaz de vislumbrar siquiera las verdaderas dimensiones... de nada. Como afirma Franco Moretti, “la distancia, ciertamente, permite apreciar menos detalles, pero ayuda a comprender mejor las relaciones, los *patterns*, las

³⁵ Ver Christopher HUSSEY, *Lo pintoresco. Estudios desde un punto de vista*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013 [1927], p. 38; y Denis COSGROVE, “Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la visa”, en *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles...*, p. 74.

³⁶ *VI, Mina, 24 July. Whitby, 63 [147-148]*.

³⁷ COSGROVE, Denis, “Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la visa”, en *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles...*, p. 78.

³⁸ COSGROVE, Denis, *Social Formation and Symbolic Landscape*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1998 [1984], p. 13. Ver también John WYLIE, *Landscape...*, p. 7.

³⁹ WYLIE, John, *Landscape...*, p. 7. “Lo paisajístico no trata sólo de lo que vemos, sino de cómo miramos. El paisajismo es mirar de una manera particular. Y el modo en que miramos las cosas no sólo tiene que ver con el funcionamiento biológico de nuestros ojos. El modo en que miramos las cosas es una cuestión cultural; vemos el mundo desde perspectivas culturales particulares, aquellas en las que hemos sido socializados y educados”. La traducción es mía.

formas”⁴⁰. Al elegir ese promontorio como lugar de observación, Mina opta por la distancia como forma de conocimiento. Nos indica, además, que su mente está abierta, dispuesta a mirar con la mayor amplitud posible los sucesos o los acontecimientos que percibe. Que posee además una capacidad notable para percibir distintos elementos e integrarlos en una única composición.

Si Jonathan Harker parece que lleva anteojeras, la mirada de Mina es abarcadora y totalizadora, y está vinculada con rasgos como la autoridad, el control y la posesión⁴¹. La joven tiene la voluntad de captar al completo lo que puede apreciar con sus sentidos. Para ello no sólo empleará los ojos; también los oídos y el olfato, su bagaje cultural y sus prejuicios, todo lo que ella es:

I see the lights scattered all over the town, sometimes in rows where the streets are, and sometimes singly; they run right up the Esk and die away in the curve of the valley. To my left the view is cut off by a black line of roof of the old house next the Abbey. The sheep and lambs are bleating in the fields away behind me, and there is a clatter of a donkey's hoofs up the paved road below. The band on the pier is playing a harsh waltz in good time, and further along the quay there is a Salvation Army meeting in a back street. Neither of the bands hears the other, but up here I hear and see them both⁴².

Como puede apreciarse, su mirada es ambiciosa e integradora. No posee ese corte pintoresco y reductor que advertimos en la de Jonathan, no actúa creando una composición, agregando elementos que en la realidad están separados o dispersos simplificando así una realidad que es más compleja. Mina emplea todos sus recursos, incluida la imaginación, para “mirar”, para descubrir un paisaje y trasladarlo al papel de su diario. La muchacha describe la disposición exacta de las luces; también los límites de su visión, esa “negra silueta” de una casa que identifica perfectamente y que puede distinguirse en la distancia pegada a la abadía. Percibe además lo que está sucediendo en puntos concretos que no puede ver: identifica a las ovejas por los balidos que

⁴⁰ MORETTI, Franco, *La literatura vista desde lejos*, Barcelona, Marbot Ediciones, 2007 [2005], p. 10.

⁴¹ WYLIE, John, *Landscape...*, p. 58; COSGROVE, Denis, “Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la visa”, en *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, p. 71-72.

⁴² “Veo luces desperdigadas por toda la ciudad, a veces en hileras, siguiendo el recorrido de las calles, otras veces solitarias; bordean toda la ribera del Esk hasta morir en la curvatura del valle. A mi izquierda, la vista se ve interrumpida por la negra silueta del tejado de la vieja casa que hay junto a la abadía. Las ovejas y los corderos balan en los campos, lejos, a mis espaldas, y puedo oír el ruido de los cascos de un burro ascendiendo por la pavimentada carretera de abajo. La banda está tocando un estridente vals a buen ritmo en el malecón, y más avanzado el muelle hay una reunión del Ejército de Salvación, en una calle lateral. Ninguna de las bandas puede oír a la otra, pero desde aquí arriba las oigo y las veo a ambas”, en *VI, Mina, The same day*, 68-69 [155].

oye a sus espaldas o el sonido de las herraduras de un asno al avanzar por la carretera.

Desde su posición parece verlo y controlarlo todo. Sin embargo, pese a la meticulosidad que desprende su texto, la clave del fragmento se encuentra en el comentario que realiza sobre las dos bandas de música: una de ellas está tocando en el malecón; la otra interpreta una sinfonía algo más lejos, en una calle lateral. Una vez detallada la ubicación de los grupos es cuando añade: “*Neither of the bands hears the other, but up here I hear and see them both*” (“Ninguna de las bandas puede oír a la otra, pero desde aquí arriba las oigo y las veo a ambas”)⁴³. Esta frase es fundamental y confirma lo dicho hasta ahora de la joven. Mina ve lo que otros, más implicados en los hechos que ella describe o analiza, no pueden percibir o son incapaces de descubrir: ninguna de las bandas puede oír a la otra, pero gracias a su ubicación ella las ve y las oye a ambas. Gracias a la posición distanciada que adopta y a las peculiaridades de su mirar, lo que ella percibe y transmite se convierte en información privilegiada: la mirada de Mina también es poder.

Si el éxito de Drácula depende de su capacidad para pasar inadvertido en un entorno tan populoso como Londres y sus alrededores, el éxito del grupo que lo persigue depende en gran medida de Mina, de la capacidad que tiene para, desplegando todas sus cualidades e inteligencia, observar el problema desde la distancia y encontrar la solución. Si el poder de Mina está en su mirada, las aspiraciones de Drácula descansan en la ocultación, en no ser descubierto antes de tiempo.

Esa lucha de la una por ver y del otro por no ser visto se libra por primera vez en Whitby. Allí asistimos a un duelo de dimensiones épicas. Drácula acaba de desembarcar en la localidad inglesa transformado supuestamente en un enorme perro (“*an immense dog*”⁴⁴). Desde ese momento permanece prácticamente oculto: su presencia sólo puede ser intuida por el lector del diario de Mina en unos pocos pasajes. Sin embargo, al amparo de la tranquilidad y el sosiego que proporciona la noche, el vampiro parece estar mordiendo a Lucy, e incluso en una ocasión, mientras la muchacha se encuentra en estado sonámbulo, la atrae hasta uno de los bancos del

⁴³ En VI, *Mina, The same day*, 69 [155].

⁴⁴ VII, *Cutting from the Dailygraph*, 8 August, 78 [172].

cementerio. Cuando Mina descubre la escapada nocturna de su amiga, sale en su busca ansiosa por saber, nerviosa por descubrir su paradero. Espera distinguir una figura vestida apenas con un camisón blanco. Desde ese momento se aprecia la importancia que en dicho episodio van a desempeñar las palabras relativas a la visión, a la dificultad de ver, que es una de las formas del conocer:

The clock was striking one as I was in the Crescent, and there was not a soul in sight. (...) [I] could see no sign of the white figure which I expected (...) There was a bright full moon, with heavy black, driving clouds⁴⁵.

Ya hemos comprobado lo inquisitiva que puede llegar a ser la mirada de Mina; también lo evasivo que se muestra Drácula. Es así como, escindidos entre la brillante claridad de la luna (“*a bright full moon*”) y las pesadas nubes negras (“*heavy black, driving clouds*”), los lectores asistimos a un juego de ocultación y discernimiento. En un principio las nubes impiden ver el panorama, pero al pasar el nubarrón Mina distingue, gracias a la luz de la luna, la blanca figura que está buscando. Sin embargo, casi en ese mismo instante las sombras vuelven a inundarlo todo⁴⁶. Ese rápido vistazo, empero, es suficiente para Mina: ha logrado distinguir su objetivo.

But it seemed to me as though something dark stood behind the seat where the white figure shone, and bent over it. What it was, whether man or beast, I could not tell⁴⁷.

Aunque la impresión es fugaz, Mina percibe, sin espacio para la duda, una forma oscura, quizá de origen bestial, que se contrapone a la blancura que emana de Lucy. En este punto, la alegoría de la escena se multiplica

⁴⁵ “El reloj daba la una cuando salí a la calle Crescent y no se veía ni un alma (...). No pude ver ni rastro de la blanca silueta que estaba buscando (...). Había un claro de luna brillante sobre el que flotaban unas nubes negras y pesadas”, en VIII, *Mina*, 11 August, 3 a.m., 87 [189].

⁴⁶ “*For a moment or two I could see nothing, as the shadow of a cloud obscured St Mary's Church and all around it. Then as the cloud passed I could see the ruins of the Abbey coming into view. (...) On our favorite seat, the silver light of the moon struck a half-reclining figure, snowy white. The coming of the cloud was too quick for me to see much, for shadow shut down on light almost immediately*” (“Durante unos momentos fui incapaz de ver nada, ya que la sombra de una nube ocultaba la iglesia de St. Mary y todo lo que la rodeaba. Entonces, cuando la nube terminó de pasar, vi aparecer las ruinas de la abadía (...); sobre nuestro banco favorito, la plateada luz de la luna iluminó una figura medio reclinada, de un blanco níveo. El paso de la nube fue demasiado rápido como para permitirme ver demasiado, pues las sombras ahogaron la luz casi de inmediato”), en VIII, *Mina*, 11 August, 3 a.m., 87-88 [189].

⁴⁷ “Pero me pareció ver como si una forma oscura se alzara desde detrás del banco en el que había resplandecido la blanca figura, inclinándose sobre ella. Pero no podría haber asegurado si se trataba de hombre o bestia”, en VIII, *Mina*, 11 August, 3 a.m., 88 [189].

exponencialmente: a la lucha por ver y no ser visto, transformada ya en una especie de duelo entre la luz y la oscuridad (la luz de la luna y la blancura de Lucy frente a la negrura de las nubes y la oscuridad de la misteriosa figura), se le añade un nuevo elemento simbólico. Si Lucy representa la belleza y la inocencia, ese ser tenebroso que se inclina sobre ella encarna una especie de monstruosidad malvada. De este modo, bondad, belleza, luz y conocimiento quedan vinculados en la descripción de Mina. Y frente a ellos, la maldad, la oscuridad, la monstruosidad y la ignorancia, representada por el vampiro.

Este duelo entre la luz y la oscuridad, encarnado respectivamente en Lucy y en Drácula, puede entenderse con facilidad como una manifestación más de la eterna lucha del bien contra el mal, de las aspiraciones del demonio para corromper y contagiar a los ángeles. Es algo que también puede apreciarse nítidamente en el diario de Jonathan Harker⁴⁸.

Sin embargo, si nos atenemos a ciertas características de la mirada de Mina, podríamos enfocar ese enfrentamiento de una manera distinta y superponer a esa lucha milenaria un nuevo elemento que quizá enriquecería la visión del conjunto. Si convenimos, como he tratado de argumentar reiteradamente, en que la mirada de Mina está formada por un elemento personal, relacionado con la inteligencia y sus capacidades, y otro social, vinculado con una forma culturalmente determinada de “ver”, estaríamos en condiciones de argumentar que esa ubicación privilegiada desde la que observa, así como su voluntad de describir con precisión milimétrica la totalidad del entorno, sin perder detalle alguno y sin ser vista, recuerda al Panóptico, un ingenio de la vigilancia ideado por Jeremy Bentham en 1787.

El Panóptico es un edificio, ideado según los principios de la filosofía utilitarista, que tiene como principal función el control de un amplio conjunto de personas con el menor esfuerzo y coste posible. Aunque en principio podía ser aplicado en la construcción de fábricas, manicomios, hospitales y escuelas, Bentham decidió centrar las explicaciones acerca de este ingenio en su utilidad como centro penitenciario. La estructura del edificio es muy sencilla. Se trata de una composición circular en donde “*the appartaments of the prisoners*”,

⁴⁸ Ver, por ejemplo, la actitud de Drácula ante las mujeres vampiro, en *III, JH, Later: the Morning of 16 May, 43 [111-112]*.

aislados unos de otros, “*occupy the circumference*”⁴⁹. Separado de esas celdas por un espacio intermedio vacío, se erige una torre (o caseta de guardia) que ocupa una posición central. De este modo, un único centinela puede vigilar todas las celdas sin moverse de su puesto; igualmente, gracias a la disposición arquitectónica y a determinados juegos de luces, los presos nunca estarán en condiciones de ver al vigilante. No tienen forma de saber si se les está controlando o no.

Aunque la mirada de Mina no es cien por cien panóptica (entre otras cosas porque el Panóptico es una estructura que debe construirse en un espacio cerrado y poseer unas características muy determinadas), sí contiene elementos que recuerdan a ese invento. El Panóptico, al fin y al cabo, “*affords a spot from which, without any change of situation, a man may survey, in the same perception, the whole number*”⁵⁰. Abundando en este mismo sentido, la referencia a las dos bandas de música que tiene controladas Mina pero que no pueden verse entre ellas vuelve a ser significativa. Así lo expresa Michel Foucault refiriéndose al Panóptico de Bentham:

*Chacun, à sa place, est bien enfermé dans une cellule d'où il est vu de face par le surveillant; mais les murs latéraux l'empêchent d'entrer en contact avec ses compagnons. Il est vu, mais il ne voit pas; objet d'une information, jamais sujet dans une communication*⁵¹.

En el caso que nos ocupa, son las calles laterales las que actúan como muros que impiden que las bandas puedan verse, e incluso oírse. Mina, por su parte, permanece en su atalaya tratando de controlarlo todo, transmitiendo a través de su mirada gran cantidad de información y ejercitando una forma de ver que resultará muy útil en su lucha contra Drácula.

⁴⁹ BENTHAM, Jeremy, *Panopticon; or, The Inspection-House*, Dublín, [s. n.] 1791, p. 5. El libro se puede encontrar aquí: <https://archive.org/details/panopticonorins00bentgoog>. (Consultado el 25-04-2016). Hay traducción castellana a cargo de David Cruz Acevedo: “los apartamentos de los prisioneros ocupan la circunferencia”, en Jerey BENTHAM, *Panóptico*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2011, p. 43.

⁵⁰ BENTHAM, Jeremy, *Panopticon; or, The Inspection-House...*, p. 24. Hay traducción castellana a cargo de David Cruz Acevedo: “permite que exista un lugar desde el que, sin cambiar de situación, se pueda contemplar de manera cabal todo el conjunto al mismo tiempo”, en BENTHAM, Jeremy, *Panóptico...*, p. 59.

⁵¹ FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, [S. l.], Gallimard, 1975, p. 202. Hay traducción castellana a cargo de Aurelio Garzón del Camino: “Cada cual, en su lugar, está bien encerrado en una celda en la que es visto de frente por el vigilante; pero los muros laterales le impiden entrar en contacto con sus compañeros. Es visto, pero él no ve; objeto de una información, jamás sujeto en una comunicación”, Michel FOUCAULT, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI, 2009 [1975], p. 204.

Pero las similitudes no acaban ahí. El poder del Panóptico descansa en varios elementos. Uno de ellos, que resulta fundamental, es el de la iluminación:

*Each Cell has in the outward circumference, a «window», large enough, not only to light the Cell, but, through the Cell, to afford light enough to the correspondent part of the Lodge. The inner circumference of the Cell is formed by an iron «grating», so light as not to screen any part of the Cell from the Inspector's view*⁵².

La luz, como escribe Jonathan Crary, debe inundar el espacio del Panóptico “para eliminar las sombras y hacer de la condición de plena observabilidad un sinónimo del efecto de control”⁵³. Es eliminando la oscuridad y haciéndolo todo visible, como comienzan a funcionar en el Panóptico los mecanismos de poder que aspiran a una vigilancia total y absoluta sobre los individuos. “*La pleine lumière et le regard d'un surveillant captent mieux que l'ombre, qui finalement protégeait. La visibilité est un piège*”⁵⁴.

Situados en estas coordenadas, el duelo entre luz y oscuridad, entre visibilidad y ocultación al que asistimos en Whitby, adquiere un nuevo sentido. La mirada de Mina encarna esa sociedad de la vigilancia sobre la que teorizara Foucault, una mirada que prolonga los “efectos de poder” provocados por la “máquina panóptica”, esa que “lo domina todo de una sola mirada”⁵⁵; esa en la que la visibilidad se convierte en el primer paso para el sometimiento.

Drácula, al fin y al cabo, viene de un lugar que no está en los mapas del Museo Británico, o al menos así lo afirma Jonathan: “*I was not able to light on any map or work giving the exact locality of the Castle Dracula*”⁵⁶. Vuelve a ser la luz la clave del desvelamiento, aspecto este último que no es más que el

⁵² BENTHAM, Jeremy, *Panopticon; or, The Inspection-House...*, p. 6. Hay traducción castellana a cargo de David Cruz Acevedo: “Cada celda tiene en la pared de la circunferencia exterior una ventana lo bastante grande, no sólo para iluminar la celda, sino para permitir que pase por ella la luz que ha de recibir el área de la caseta. La circunferencia interna de la celda está formada por un enrejado de hierro lo bastante ligero como para no ocultar ninguna parte de la celda de la vista del inspector”, en Jeremy BENTHAM, *Panóptico...*, pp. 43-44.

⁵³ CRARY, Jonathan, *24/7. El capitalismo al asalto del sueño*, Barcelona, Ariel, 2015 [2013], p. 26.

⁵⁴ FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison...*, p. 202. Hay traducción castellana a cargo de Aurelio Garzón del Camino: “La plena luz y la mirada de un vigilante captan mejor que la sombra, que en último término protegía. La visibilidad es una trampa”, en Michel FOUCAULT, *Vigilar y castigar...*, p. 204.

⁵⁵ FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar...*, p. 220 (pp. 218-219 en el original francés).

⁵⁶ “No fui capaz de encontrar ningún mapa o tratado que revelara la localización exacta del castillo de los Drácula”, en *I, JH, 3 May. Bistritz, 10 [58]*. En la traducción al castellano se pierde, temo que inevitablemente, el sentido de ese *to light on*, esa incapacidad de Jonathan para “iluminar” en ningún mapa la localización del castillo de Drácula.

paso previo del dominio y del control. Es así, mediante la iluminación o el descubrimiento, como el imperialismo europeo iniciaba su proceso de apropiación:

El descubrimiento era el acto de nombrar y ver –por un hombre blanco— lo que otros ya conocían; esto es, en la práctica, desplazarse hasta el lugar en cuestión, averiguar por los nativos dónde había un gran lago o un gran río, luego contratarlo [sic] para que el explorador fuera conducido hasta el sitio y por último bautizar el lugar con un nombre propio europeo (por ejemplo, el Lago Victoria) para reivindicar a continuación los derechos territoriales nacionales sobre dicha geografía. La violencia simbólica del descubrimiento es el prolegómeno a la implantación de los colonos y el posterior reclamo de la propiedad y usufructo privado de la tierra y sus riquezas⁵⁷.

Sin mirada, sin iluminación, no hay dominio. El vampiro y su fortaleza están fuera del alcance del ojo imperial, ese proyecto de exploración y conquista que comienza en el siglo XVIII y que a finales del XIX ha desplegado todo su poderío. Desde una posición privilegiada –la metrópoli— se puede divisar y controlar el todo; nada queda fuera de su mirada. Dicho proceso de colonización e imperialismo revela una obsesión por descubrir –por ver o iluminar— todas las regiones del orbe que hasta entonces permanecían inexploradas, y rellenar así, en el mapa del mundo, los espacios que permanecen en blanco. ¿El objetivo? Cartografiarlos, catalogarlos y, finalmente, controlarlos para someter a sus habitantes. El castillo de Drácula escapa a esa mirada imperial de igual manera que el boyardo se escabulle como puede de la de Mina. La mirada de la joven, en este sentido, también es imperialista, también busca visibilizar a la amenaza extranjera para desactivarla, no dejándole ni un espacio de sombra en donde protegerse.

⁵⁷ GASQUET, Axel, “«Bajo el cielo protector». Hacia una sociología de la literatura de viajes”, en Juan LUCENA GIRALDO y Juan PIMENTEL [eds.], *Diez estudios sobre literatura de viajes*, Madrid, CESIC – Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006, p. 40. La cita de Gasquet parafrasea otra de Mary Louise Pratt: “As a rule the «discovery» of sites like Lake Tanganyika involved making one’s way to the region and asking the local inhabitants if they knew of any big lakes, etc. in the area, then hiring them to take you there, whereupon with their guidance and support, you proceeded to discover what they already knew”, en Mary Louise PRATT, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London, New York, Routledge, 2008 [1992], p. 198. Traducción castellana a cargo de Ofelia Castillo: “Por regla general, el «descubrimiento» de sitios como el lago Tanganica requería que el interesado se trasladase a la región y preguntara a los lugareños si en la zona había grandes lagos u otros accidentes geográficos similares, luego de lo cual los contrataba para que lo llevaran. Entonces, con la guía y el apoyo de los habitantes del lugar, el explorador procedía a descubrir lo que aquéllos ya conocían”, en Mary Louise PRATT, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 365.

Mina está controlando a Lucy, preocupada por su extraña enfermedad, pero también controla todo cuanto sucede en Whitby. Está vigilante sin saberlo, atenta a una posible invasión en lo que sería un proceso de colonización inversa⁵⁸; al fin y al cabo se encuentra en una localidad costera que ya ha sido saqueada por los daneses (“*was sacked by the Danes*”⁵⁹). Podría suceder que los bárbaros volvieran a intentarlo. ¿Acaso Drácula no tiene sangre vikinga? Así se lo comenta el vampiro a Jonathan: “*We Szekelys have a right to be proud, for in our veins flows the blood of many brave races*”⁶⁰. Una de ellas lo emparenta con los reinos vikingos nórdicos –también daneses–, que “con feroz intensidad desplegaron sus *bersekers* en las costas de Europa” (“*which their Berserkers displayed to such fell intent on the seaboards of Europe*”⁶¹).

De este modo Mina se erige en guardiana, no sólo ante un proceso de conquista que emularía lo que los propios británicos estaban haciendo en distintas partes del mundo, sino también de los adelantos de su civilización frente a la barbarie del exterior. Drácula, al fin y al cabo, es un señor feudal. De este modo, el duelo entre la iluminación y las sombras que representan Mina y Drácula reproduciría de igual modo los esfuerzos de la democracia liberal por acabar con el oscurantismo del Antiguo Régimen. El vampiro es un noble que basa su dominio en unos privilegios que le vienen por nacimiento. El poder que ejerce sobre su tierra es el de las sombras y el ocultamiento, el de la mazmorra, la opacidad y la arbitrariedad, y es eso lo que quiere llevar consigo a Inglaterra. Desde la segunda mitad del siglo XVIII los esfuerzos de los revolucionarios burgueses han ido encaminados a conseguir todo lo contrario:

Disolver los fragmentos de noche que se oponen a la luz, hacer que no existan más espacios oscuros en la sociedad, demoler esas cámaras negras en las que se fomenta la arbitrariedad política, los caprichos del monarca, las supersticiones religiosas, los complots de los tiranos⁶².

⁵⁸ El artículo de referencia sobre la colonización inversa es, como ya se ha apuntado, el de: Stephen D. ARATA, “The Occidental Tourist: *Dracula* and the Anxiety of Reverse Colonization”, *Victorian Studies*, Bloomington, Ind., Indiana University Press, Volume 33 (Summer, 1990), pp. 621-645. Sin embargo, el primer texto que apunta en esa línea posiblemente sea el de Patrick BRANTLINGER, “Imperial Gothic: Atavism and the Occult in the British Adventure Novel, 1880-1914”, *English Literature in Transition, 1880-1920*, Volume 28, Number 3, 1985, pp. 243-252.

⁵⁹ VI, *Mina*, 24 July. *Whitby*, 63 [147].

⁶⁰ “Nosotros los szekler nos hemos ganado el derecho a ser orgullosos, pues por nuestras venas fluye la sangre de muchas razas valientes”, en III, *JH, Midnight*, pp. 33[97].

⁶¹ III, *JH, Midnight*, pp. 34[97].

⁶² FOUCAULT, Michel, “«El ojo del poder», entrevista con Michel Foucault”, en Jermy BENTHAM, *El Panóptico*, Barcelona, La Piqueta, 1979, p. 16.

La mirada que encarna Mina, o al menos una parte de esa mirada (la del liberalismo de las clases medias en ascenso), también aspira a crear “una sociedad transparente, visible y legible”, una sociedad en la que “no existan zonas oscuras, zonas ordenadas por los privilegios del poder real o por las prerrogativas de tal o cual cuerpo”⁶³. La mirada de Mina, en ese sentido, es contraria a la tiranía que podría representar Drácula. Pero también, como veremos, es contraria a la tiranía de Van Helsing y a la del doctor Seward, cuyas prácticas y comportamientos parecen, paradójicamente, haber olvidado los principios de la democracia liberal⁶⁴. De ahí su vigilancia, su celo en tratar de localizar a Drácula para impedir que lleve a cabo sus planes, aunque no sepa prácticamente nada de lo que está pasando. Si Drácula representa el rincón más oscuro del ser humano, la mirada de Mina pretende hacerlo desaparecer sin saber que, con ese mismo acto, está creando un monstruo.

Dicha mirada, tan cargada de buenas intenciones, pronto es víctima de su propia obsesión por la transparencia, por su ineluctable deseo de mostrarlo todo; como si no fuera necesario un espacio de sombra desde el que relajarse y reflexionar, desde el que tratar de entender mejor al otro sin tener que acarrear con lo que cada uno es en cada momento. Mina debería saberlo, sometida como está a un control constante por parte de casi todas las instancias morales que imperan en su sociedad, pero la carga social de su mirada es más fuerte que la de su propia experiencia. Así es como la joven se comporta, sin pretenderlo, como una oprimida que oprime. Se convierte en una mujer que, condenada como está a cambiar constantemente de máscara para sobrevivir, obliga al otro, al diferente, a no desprenderse en ningún momento de la suya, a no disponer de ningún espacio de relax en el que mostrarse sin la presión de ser alguien, dificultando así cualquier posibilidad de acuerdo o diálogo. La mirada de Mina, una parte de esa mirada, en la medida en que colabora con los varones, no le deja alternativa a Drácula, como ahora veremos.

El duelo entre Drácula y Mina se reproducirá en dos ocasiones más, aunque aquí solo analizaremos la última por considerarla la más significativa de

⁶³ FOUCAULT, Michel, “«El ojo del poder», entrevista con Michel Foucault”..., p. 15.

⁶⁴ Este aspecto es desarrollado en la cuarta parte de la tesis: “El testimonio de John Seward”.

ambas⁶⁵. En la tarde del 30 de octubre, el grupo que persigue a Drácula está agotado y desanimado. Mina, ejerciendo el papel de correcta dama victoriana, les insta a descansar mientras ella desempeña sus habituales labores de secretaria (*"I asked them all to lie down for half an hour whilst I should enter everything up to the moment"*⁶⁶). Una vez acabada la tarea, la joven decide repasar cuidadosamente determinados papeles (*"I shall go over all carefully"*) para tratar de llegar a alguna conclusión (*"perhaps I may arrive at some conclusion"*⁶⁷).

Es entonces cuando Mina saca a relucir la amplitud de su mirada. Realiza un análisis que va más allá de lo que sus propios ojos le dicen, pues emplea todos sus sentidos y capacidades para producirlo. La joven escribe un memorándum, que incluye en su diario, analizando los pasos que hasta ese momento ha seguido Drácula. Su intención es tratar de concluir qué deben hacer ellos para capturarlo antes de que regrese a su castillo en Transilvania. Mina realiza en ese memorándum un conjunto de brillantes razonamientos que le permiten prever los movimientos del vampiro, propiciando, en última instancia, que el grupo pueda interceptarlo y acabar con él.

⁶⁵ La primera acontece con Drácula ya instalado en Londres. El grupo que lo hostiga se ha trasladado también allí para seguirle la pista: el objetivo es tratar de descubrir su paradero y acabar con él en el momento en el que duerme. Mientras los varones realizan sus pesquisas, Mina, como en su momento veremos, permanece encerrada en la residencia del doctor Seward. Es entonces cuando Drácula, burlando a sus perseguidores, se acerca a la habitación de la joven para morderla. Así describe la muchacha esa extraña niebla que se aproxima a su ventana: *"All was dark and silent, the black shadows thrown by the moonlight seeming full of a silent mystery of their own. (...) A thin streak of white mist, that crept with almost imperceptible slowness across the grass towards the house, seemed to have a sentience and a vitality of its own"* ("Fuera todo estaba oscuro y silencioso; las negras sombras proyectadas por la luz lunar parecían llenas de su particular y callado misterio. (...) Una estrecha hebra de niebla blanca, que se arrastraba con una lentitud casi imperceptible por encima del césped en dirección a la casa, pareció tener una voluntad y vitalidad propias"), en *XIX, Mina, 1 October, 226 [435]*. La mirada de Mina, en esta ocasión, no es capaz de inferir lo que se oculta en esa niebla. Drácula, gracias a su habilidad para no ser visto, se acerca lentamente a su objetivo: *"The mist was spreading, and was now close up to the house, so that I could see it lying thick against the wall, as though it were stealing up to the windows"* ("La niebla se estaba extendiendo y ahora se encontraba muy cerca de la casa, y pude verla, agolpándose cada vez más espesa contra la pared, como si se estuviera alzando hacia la ventana"), en *XIX, Mina, 1 October, 226-227 [435]*. En esta ocasión el vampiro se saldrá con la suya, venciendo en su particular juego con Mina. La joven será mordida y permanecerá impura: su destino, a partir de ese momento, estará ligado al de Drácula: si el boyardo muere, ella quedará liberada, pero si es la joven la que fallece primero, regresará a la vida convertida en vampiro, quedando su alma condenada para siempre.

⁶⁶ "Les pedí a todos que se echaran media hora mientras yo mecanografiaba todo lo sucedido hasta el momento", en *XXVI, Mina, 30 October, evening, 303 [574]*.

⁶⁷ *XXVI, Mina, 30 October, evening, 304 [574]*.

Su lógica es la misma que emplea cuando, desde lo alto del acantilado, se forma una idea global de lo que le rodea: desde la distancia de su encierro en la mansión de Seward, Mina ve con mayor claridad lo que otros, más imbricados en los acontecimientos, son incapaces de percibir. Poniendo en práctica su forma de actuar en Whitby, no se conforma con lo leído, sino que contrasta toda esa información y sus suposiciones con otras fuentes, en este caso con mapas y con la propia opinión de sus amigos: *“I have made a discovery. I shall get the maps and look over them (...). My new conclusion is ready, so I shall get our party together and read it”*⁶⁸.

Mina analiza los movimientos de Drácula y tiene en cuenta multitud de variables, como los poderes del vampiro o las dificultades que, dadas sus características, pueden ocasionarle determinados medios de transporte. Del mismo modo, es capaz de ponerse en su lugar para tratar de comprender su forma de pensar y predecir sus razonamientos. Analiza todo con la misma precisión que hemos visto en su mirada:

*I read in the typescript that in my trance I heard cows low and water swirling level with my ears and the creaking of wood. The Count in his box, then, was on a river in an open boat –propelled probably either by oars or poles, for the banks are near and it is working against stream. There would be no such sound if floating down stream*⁶⁹.

Mina emplea todos sus sentidos e inteligencia para “ver” con una profundidad y un detalle con la que otros serían incapaces. Demuestra así no sólo ser más perspicaz que los hombres que la rodean y que tan capaces parecen, sino más competente que el mismísimo Drácula, quien, en palabras de Van Helsing:

*Was he no common man; for in that time, and for centuries after, he was spoken of as the cleverest and the most cunning, as well as the bravest of the sons of the 'land beyond the forest'. That mighty brain and that iron resolution went with him to his grave, and are even now arrayed against us*⁷⁰.

⁶⁸ “He hecho un descubrimiento. Voy a buscar los mapas para examinarlos (...). Mi tesis está lista, de modo que voy a reunir al grupo para leérsela”, en XXVI, *Mina*, 30 October, evening, 304 [574].

⁶⁹ “He leído en el escrito mecanografiado que durante el trance oí mugidos de vacas, remolinos de agua a la altura de mis oídos, y crujidos de madera. El Conde, por tanto, va en su caja, por el río, en una barcaza probablemente impulsada por remos o pértigas; pues las orillas están cerca y avanzan contra corriente. Si navegasen a favor no habría oído esos ruidos”, en XXVI, *Mina*, Memorandum, 306 [577-578].

⁷⁰ “Estamos hablando de un hombre que ya era extraordinario en vida; pues no sólo en sus tiempos, sino durante siglos venideros, estuvo considerado como el más inteligente y el más astuto, así como el más valiente hijo del «país de más allá del bosque». Su poderoso cerebro y su férrea resolución le

Las palabras que le dedica el propio Van Helsing una vez la joven transmite al grupo sus averiguaciones no pueden ser más claras, y explican a la perfección las habilidades de la muchacha: “*Our dear Madam Mina is once more our teacher. Her eyes have seen where we were blinded*”⁷¹.

La mirada de Mina, siendo extraordinaria, no escapa a los dictados de su tiempo. Está hecha de retazos y no puede desprenderse ni de lo que ella es, ni de la tradición de la que depende, ni de la sociedad en la que vive. Se trata de un mirar complejo en el que se mezclan y superponen distintas formas de ver el mundo. A la analítica y racional se suma esa visión controladora y totalizadora característica del Panóptico; a la mirada imperialista, esa que trata de negar al otro, al diferente, se solapa otra más inquisitiva que aspira, heredera de la mejor tradición del periodismo, al conocimiento y la verdad. Cada una de esas formas de ver tiene sus raíces, su historia y sus desarrollos y, en tanto pugnan por imponerse unas sobre las otras, no cristalizan en Mina exentas de conflictos y contradicciones. En los ojos de Mina y en el modo que tiene de construir la realidad son distintas las formas de ver que pugnan por imponerse.

Al tiempo que contribuye decisivamente a acabar con Drácula, la mirada humana de Mina siente lástima por él: “*I suppose one ought to pity any thing so hunted as is the Count*” (“Supongo que una debería compadecerse de una criatura tan acosada como el Conde”) ⁷². Pese a todos sus condicionantes sociales, la joven vislumbra en Drácula a un igual, alguien con el que identificarse. Quizá el noble transilvano no sea ese ser monstruoso y horrible que nos describe Jonathan Harker en su diario. Quizá el acoso al que es sometido no le deje otra alternativa que comportarse como se comporta; quizá se ve obligado a colocarse una máscara de la que ya está harto para poder sobrevivir en un entorno inhóspito y extraño. A falta de espejos quizá es la mirada del otro la que lo transforma en un ser monstruoso. Pero antes siquiera de pensar esto hay que estar en disposición de verlo.

acompañaron a la tumba, y ahora se han alzado en nuestra contra”, en *XVIII, Mina, 30 September, 212 [411]*.

⁷¹ “Nuestra querida madam Mina es una vez más nuestra maestra. Ha sabido ver donde nosotros estábamos ciegos”, en *XXVI, Mina Harker's Journal, (continued), 306 [579]*.

⁷² En *XVII, Mina, 30 September, 202 [392]*.

XII

AMISTAD Y MATRIMONIO

AMBIGÜEDAD

Sarah Ellis, en *Daughters of England*, un libro publicado en 1842 que versa sobre las buenas costumbres que toda joven victoriana debe adoptar, dedica un destacado espacio a la amistad entre mujeres. La influyente pensadora británica califica este tipo de relaciones como “la base de todo amor verdadero” (“*Friendship is the basis of all true love*”¹). La maternidad, el matrimonio y la amistad, constituyen para ella los tres deberes principales de las mujeres².

Sus aseveraciones sobre la maternidad y el matrimonio coinciden con los que la sociedad de la época impone a las damas; no en vano Sarah Ellis es generalmente considerada como la más importante representante de la ideología de género victoriana³. Puede sorprender, sin embargo, la inclusión de la amistad como uno de los aspectos fundamentales que las jóvenes deben cuidar para convertirse en señoritas de provecho. Sin embargo, la confraternización femenina resultaba muy provechosa para el mantenimiento y consolidación del *statu quo*: compartiendo penas y alegrías, ilusiones y desgracias, las muchachas iban preparándose para el futuro que les aguardaba.

Así sucede en el caso de Mina y Lucy. Las primeras cartas que se intercambian están repletas de confesiones de carácter amoroso, sobre todo por parte de esta última. Ambas conversan sobre sus parejas, sobre lo que es

¹ ELLIS, Sarah, *The Daughters of England*, New York, D. Appleton and Company, 1842, p. 228. El libro puede encontrarse en: <https://archive.org/details/daughtersofengla00elli>. (Consultado el 25-04-2016).

² MARCUS, Sharon, *Between Women. Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England*, Princeton, Princeton University Press, 2007, p. 56. Hay traducción española: MARCUS, Sharon, *Entre mujeres. Amistad, deseo y matrimonio en la Inglaterra victoriana*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2009, p. 90.

³ MARCUS, Sharon, *Between Women. Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England...*, p. 25. (p. 47 en la versión castellana).

su vida con y sin ellos. Una vez reunidas en Whitby, además, hablan a menudo de sus compromisos matrimoniales, de sus ilusiones e inquietudes al respecto:

Lucy is to be married in the autumn, and she is already planning out her dresses and how her house is to be arranged. I sympathize with her, for I do the same, only Jonathan and I will start in life in a very simple way, and shall have to try to make both ends meet⁴.

Sus conversaciones les permiten identificarse aún más con la «ideología de la domesticidad». Aunque Lucy y Mina ocupen distintas posiciones en la escala social, ambas comparten un mismo destino: cuidar de la casa y atender a sus maridos.

Excluded from paid work, middle-class and upper-class women were assigned the roles of angels in the house –seeing to the management of the household, supervising servants, socializing young children, establishing a genteel and advantageous social position, and maintaining a moral and respectable tone within the home⁵.

La amistad femenina, analizada desde esta perspectiva, se vuelve fundamental, y más si, como recomienda Ellis, las muchachas más jóvenes estrechan lazos con mujeres mayores y con más experiencia que ellas⁶. Las chicas podrán aprender así en qué consiste la felicidad y la miseria de la mujer, cuáles son sus debilidades y sus necesidades, hallando un apoyo y una comprensión que nunca encontrarán entre los varones⁷. Este aprendizaje, por tanto, era tan importante para la feminidad “bien entendida” como “la obediencia a sus padres, la subordinación a su marido y la dedicación a sus hijos”⁸.

⁴ “Lucy va a casarse en otoño. Y ya está planeando cómo será su vestido y cómo deberá estar arreglada la casa. La entiendo, pues yo hago lo mismo, sólo que Jonathan y yo iniciaremos nuestra vida juntos de un modo mucho más sencillo, y tendremos que hacer un esfuerzo por apañarnos con lo que tenemos”, en VI, *Mina*, 26 July, 72 [161].

⁵ D'CRUZE, Shani, “Women and the family”, en June PURVIS [ed], *Women's History: Britain, 1850-1945*, London, UCL Press, 1995, p. 54. “Excluidas del trabajo remunerado, a las mujeres de clase media y de clase alta les fueron asignados los papeles de ángeles del hogar: controlar la gestión de la casa, supervisar a los sirvientes, socializar a los niños, establecer refinadas y ventajosas relaciones sociales y mantener una moral y un tono respetable en el interior del hogar”. La traducción es mía.

⁶ “I should strongly recommend all young persons to seek a friend amongst those who are older, and more experienced than themselves”, en Sarah ELLIS, *The Daughters of England...*, p. 196.

⁷ “In the circle of her private friends, as well as from her own heart, she learns what constitutes the happiness and the misery of woman, what is her weakness and what her need, what her bane and what her blessing (...) and which man with all his philosophy, can never understand”, en Sarah ELLIS, *The Daughters of England...*, p. 199.

⁸ “Making friendship between women as essential to proper femininity as a woman's obedience to her

Sin embargo, la amistad entre mujeres, como tantas otras relaciones propias de la vida social, no puede contenerse en un compartimento estanco. Este tipo de vínculos pueden producir multitud de efectos, influir sobre ellas de infinitas maneras, y no necesariamente afianzando los valores tradicionales victorianos. La relación que en cada caso mantengan escapa, desde luego, a las pretensiones de las clases (o discursos) dominantes, y despliega así todo un horizonte de posibilidades. Destacar la importancia de este tipo de amistad en la sociedad decimonónica permitirá ensanchar una grieta que ya existe dentro de los clichés victorianos: aquella que afirma que las mujeres tan sólo se definían en relación a los hombres. Como escribe Sharon Marcus: “*women’s relationships were central to Victorian society*”⁹. Y no sólo eran esenciales porque les servían para definirse dentro de lo que eran los postulados de «la doctrina de las esferas separadas», sino también porque esas relaciones les permitían encontrar un espacio diferente del habitual.

En el siguiente apartado se analizará la amistad entre Mina y Lucy, siempre desde el punto de vista de la primera. El objetivo es tratar de comprender cuál es el carácter de su relación. Acabado este análisis me centraré en los tratos conyugales de Mina y Jonathan. Ambas situaciones —la amistad con Lucy y el matrimonio con Jonathan— tienen importantes elementos en común y ayudarán a entender mejor a un personaje tan complejo como Mina.

ENTRE MUJERES¹⁰

Para cualquier lector actual, la relación entre Mina y Lucy puede resultar extraña, bastante ambigua, incluso. En las cartas que se remiten emplean, para referirse la una a la otra, un lenguaje muy afectuoso, enfatizando lo mucho que

parents, subservience to her husband, and devotion to her children”, en Sharon MARCUS, *Between Women. Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England...*, p. 25. Página 47 en la versión castellana.

⁹ MARCUS, Sharon, *Between Women. Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England...*, p. 25. Hay traducción española a cargo de M. Josep Cuenca: “Las relaciones entre mujeres eran centrales en la sociedad victoriana”, en MARCUS, Sharon, *Entre mujeres. Amistad, deseo y matrimonio en la Inglaterra victoriana...*, p. 48.

¹⁰ El título del epígrafe es una referencia al libro de Sharon Marcus ya citado. Buena parte de este apartado es deudor de la tesis que en aquel volumen se defiende.

se quieren. En la primera misiva que Mina le envía a su amiga prácticamente lo primero que le escribe es que arde en deseos de estar con ella: “*My dearest Lucy,-- (...) I am longing to be with you...*” (“Queridísima Lucy: (...) No veo el momento de estar contigo...”) ¹¹. Lucy, por su parte, parece compartir los mismos sentimientos: “*My dearest Mina, --Oceans of love and millions of kisses*” (“Queridísima Mina: océanos de amor y millones de besos”) ¹². Las fórmulas que emplean para despedirse en la correspondencia que intercambian son igual de tiernas y sentimentales, repitiendo expresiones como “*Your loving. Mina*”, “*Your ever-loving. Mina*”, “*Ever your loving. Lucy*”, etc. (“Te quiere, Mina”, “Te querrá siempre, Mina”, “Te quiere, como siempre, Lucy”).

Por otro lado, el cariño que se profesan es explicitado sin rubor por Mina en su cuaderno de notas, único documento de primera mano con el que contamos para conocer cómo se relacionan durante sus vacaciones en Whitby ¹³. Mina, por ejemplo, no cesa de piropear a su amiga. Es precisamente así como comienza el diario, describiendo la belleza y el encanto de la joven: “*24 July. Whitby.- Lucy met me at the station, looking sweeter and lovelier than ever*” ¹⁴. Que las primeras palabras del texto sean para alabar la belleza de una amiga da que pensar; más si tenemos en cuenta que los halagos se repiten ininterrumpidamente a lo largo del texto, siempre en la misma línea: “*Her cheeks are a lovely rose pink*” (“Sus mejillas tienen un rosa adorable”); “*she has more color in her cheeks than usual, and looks, oh, so sweet*” (“tiene más color de lo habitual en las mejillas, y se la ve... oh, realmente encantadora”) ¹⁵. E incluso en una ocasión anota: “*that sweet, puckered look came into her forehead, which Arthur (...) says he loves; and, indeed, I don't wonder that he*

¹¹ En V, *Letter from Miss Mina Murray to Miss Lucy Westenra*, 55 [133]. La palabra “*longing*” indica un deseo intenso, e incluso posee connotaciones sexuales.

¹² En IX, *Letter, Lucy Westenra to Mina Harker*, 101 [213].

¹³ Durante el período que permanecen en la localidad, Lucy no deja ningún documento por escrito, o al menos ninguno es recogido por esa recopilación de textos titulada *Drácula*. De Lucy poseemos, por un lado, las cartas que le envía a Mina antes de la llegada de ésta a Whitby y, por otro, fragmentos de su propio diario, que empieza a redactar terminadas las vacaciones y cuando su amiga ya se ha marchado de su lado.

¹⁴ “24 de julio. Whitby.- Lucy vino a buscarme a la estación, más encantadora y bonita que nunca”, en VI, *Mina*, 24 July. Whitby, 63 [147]. Traducción modificada.

¹⁵ Las referencias en VI, *Mina*, 27 July, 72 [162] y VIII, *Mina*, Same day, 11 o'clock p.m., 86 [188].

does”¹⁶ ¿Qué significan todas estas muestras de cariño? ¿Qué sienten realmente la una por la otra?

Mina y Lucy comparten momentos muy íntimos, tanto emocional como físicamente. Ya sea dándose la mano (“*Lucy and I sat a while, and it was all so beautiful before us that we took hands as we sat*”), acariciándose (“*when I apologized and was concerned about it, she laughed and petted me*”) o arropándose juntas (“*she came and snuggled in beside me*”), demuestran un tipo de amistad que puede ir más allá del mero compañerismo¹⁷. En cierto momento, por ejemplo, Mina coloca el amor que siente hacia su amiga en el mismo plano que el que experimenta hacia Jonathan. Así se lo comunica a Lucy en una carta:

*There is nothing which interests you which will not be dear to me (...). And so, as you love me, and he loves me, and I love you with all the moods and tenses of the verb...*¹⁸.

Parece evidente que Mina aprecia la hermosura de su amiga, y que lo hace sin el menor atisbo de envidia o antipatía: su admiración es totalmente sincera. También está claro que ambas disfrutaban con ese contacto físico: les gusta estar juntas, tocarse, acariciarse. ¿Significa eso que hay en ellas algún tipo de deseo homosexual? ¿Son acaso amantes? Dirimir esta cuestión no es asunto sencillo, sobre todo disponiendo únicamente de unas pocas cartas y un breve diario para corroborarlo. A esta dificultad, consecuencia de la escasez de fuentes, hay que añadir el hermetismo del que hacían gala los victorianos cuando escribían sus diarios. No incluían ninguna información significativa concerniente a su intimidad o a sus deseos sexuales. Así lo explica Sharon Marcus:

*Just as one can read hundreds of Victorian letters, diaries, and memoirs without finding a single mention of menstruation or excretion, one rarely finds even oblique references to sex between husband and wife*¹⁹.

¹⁶ “Ha fruncido el ceño de ese modo tan encantador que Arthur dice adorar (...); y, de hecho, no me extraña que así sea”, en VIII, *Mina*, 18 August, 93-94 [199].

¹⁷ “Lucy y yo seguimos sentadas un rato, y todo lo que se extendía ante nuestra vista era tan hermoso que nos cogimos de la mano”, en VI, *Mina*, 1 August, 68 [155]. “Cuando me disculpé y me mostré preocupada al respecto, ella se rió y me acarició”, en VIII, *Mina*, Same day, noon, 89 [192]. “Ha venido a acurrucarse a mi lado en la cama”, en VIII, *Mina*, 12 August, 90 [193].

¹⁸ “No hay nada que te interese que no sea querido para mí (...). Por eso, como tú me quieres, y él me quiere, y yo te quiero con todos los modos y tiempos del verbo...”, en XII, *Letter, Mina Harker to Lucy Westenra (unopened by her)*, 141 [283].

¹⁹ MARCUS, Sharon, *Between Women. Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England...*, p. 43. Hay traducción española a cargo de M. Josep Cuenca: “Igual que podemos leer cientos de cartas, diarios

En la Inglaterra de la época, además, la palabra “amiga” (“*friend*”), poseía significados divergentes. Podía hacer referencia a personas que mantenían relaciones de confianza, respeto y cariño sin que existieran vínculos sexuales entre ellos; pero también podía emplearse como un eufemismo para referirse a un amante: “*only through a discreet but marked rhetoric did Victorians qualify that some “friends” were not friends, but special friends*”²⁰.

Respecto al caso que nos ocupa, las muestras de amor que Mina y Lucy se profesan no deberían interpretarse directa y acriticamente como un comportamiento que excede los límites de lo que comúnmente entendemos por amistad. Hay que ir más despacio a la hora de analizar una cuestión tan delicada. Por entonces era habitual que las buenas amigas usaran un lenguaje romántico y florido a la hora de expresar lo que sentían la una por la otra: “*Whether writing about one another to third parties or directly addressing each other, their language was as romantic and gushing as that in any novel or poem*”²¹. También era frecuente que la amistad entre dos muchachas se forjara desde la infancia:

*Il n'était pas rare que deux cœurs juvéniles se lient d'une amitié passionnée, deviennent inséparables, échangent des serments (...). Les correspondances révèlent que les jeunes internes anglaises ou américaines peuvent vivre dans une intimité totale, échangeant leurs vêtements, couchant dans le même lit (...). Il leur tarde de se voir, de s'étreindre, de coucher ensemble en échangeant mille caresses...*²²

y memorias victorianas sin encontrar una única mención a la menstruación o las secreciones, raramente encontramos referencias indirectas a sexo entre esposo y esposa”, en MARCUS, Sharon, *Entre mujeres. Amistad, deseo y matrimonio en la Inglaterra victoriana...*, p. 74.

²⁰ MARCUS, Sharon, *Between Women. Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England...*, p. 26. Hay traducción española a cargo de M. Josep Cuenca: “Sólo a través de una discreta pero marcada retórica, los victorianos determinaban que algunos «amigos» no eran amigos, sino amigos especiales”, en MARCUS, Sharon, *Entre mujeres. Amistad, deseo y matrimonio en la Inglaterra victoriana...*, p. 48.

²¹ MARCUS, Sharon, *Between Women. Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England...*, p. 16. Hay traducción española a cargo de M. Josep Cuenca: “Tanto si escribían una sobre otra a terceras personas o entre sí, su lenguaje era romántico y laudatorio como en cualquier novela o poema”, en MARCUS, Sharon, *Entre mujeres. Amistad, deseo y matrimonio en la Inglaterra victoriana...*, p. 34. Ver también p. 32 en la versión inglesa (p. 57 de la española).

²² KNIBIEHLER, Yvonne, “Corps et cœurs”, en Georges DUBY y Michelle PERROT, *Histoire des femmes en Occident. IV. Le XIX^e siècle*, Paris, Perrin, 2002 [1991], pp. 425-426. Hay traducción española a cargo de Marco Aurelio Galmarini: “No era raro que dos corazones juveniles se unieran en una amistad apasionada, que se hicieran inseparables, que intercambiaran juramentos (...). La correspondencia revela que las jóvenes internas inglesas o norteamericanas pueden vivir en una intimidad total, intercambiándose las ropas, acostándose en la misma cama (...). Esperan impacientes el momento de verse, de abrazarse, de acostarse juntas e intercambiar mil caricias...”, Yvonne KNIBIEHLER, “Cuerpos y corazones”, en Georges DUBY y Michelle PERROT, *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 4. El siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001 [1990-1993], p. 375.

Eso es lo que les sucede exactamente a nuestras protagonistas. Su amistad viene de lejos, o al menos es así como lo anota Lucy: “*Mina, we have told all our secrets to each other since we were children; we have slept together and eaten together, and laughed and cried together*”²³. No hay que olvidar que Mina trabaja de auxiliar de maestra. Es posible que Lucy y ella coincidieran de niñas en algún selecto internado y que Mina, unos años mayor que su amiga, al acabar sus estudios, comenzara a trabajar en ese mismo centro²⁴.

Pese a conocerse desde bien pequeñas, el paso del tiempo ha hecho que sus vidas hayan discurrido por caminos distintos. Mina ha de trabajar para ganarse la vida; Lucy, en cambio, goza de una posición privilegiada. Las rentas de su familia parecen suficientes para proporcionarle una existencia desahogada hasta el momento de su matrimonio. Sin embargo, aunque económica y socialmente existan diferencias entre ellas, su amistad no se ha visto resentida: está claro que se quieren pero, ¿qué tipo de amor sienten la una por la otra?

El vínculo que Mina y Lucy mantienen se hace difícil de entender si se emplean las categorías de diferenciación sexual que generalmente se usan en el presente: homosexualidad y heterosexualidad. Desprenderse de ellas resulta, sin embargo, una tarea titánica: están tan imbricadas en nuestra forma de entender la sexualidad que las consideramos un tipo de división universal, que ha existido desde siempre. Sin embargo, como afirma María R. Gómez Iglesias, “las categorías de la orientación sexual no son esencias inmutables que recorren la historia de las civilizaciones”. Se trata más bien de “nombres que se van llenando de un significado o de otro según la civilización y el momento histórico concreto”. Las categorías sexuales, por tanto:

Son construidas por las sociedades (...). Cada sociedad y cada cultura tiene las suyas propias que poco o nada tendrían que ver con las de otras culturas

²³ “Mina, nos hemos contado todos nuestros secretos la una a la otra desde que éramos niñas; hemos dormido juntas y comido juntas, y reído y llorado juntas”, en *V, Lucy, Letter, Lucy Westenra to Mina Murray*, 57 [136].

²⁴ CANALES, Esteban, *La Inglaterra victoriana*, Madrid, Akal, 1999, p. 198. Esta hipótesis podría explicar parte de la contradicción en la que, según Auerbach y Skal, cae *Drácula* a la hora de exponer la amistad de Lucy y Mina. Ver a este respecto: STOKER, Bram, *Dracula*, edición de Nina AUERBACH y David J. SKAL..., p. 57 [nota 1]. Parecido argumento es recogido por Óscar Palmer en su traducción (p. 136 [nota 67] y p. 137 [nota 69]).

o incluso con las de [esa misma cultura en] diferentes momentos históricos. Estas categorías no describen un modo de comportamiento, sino que lo establecen, lo crean y lo conforman²⁵.

De este modo:

*Contrary to that common sense conjecture, the concept of heterosexuality is only one particular historical way of perceiving, categorizing, and imagining the social relations of the sexes*²⁶.

La afirmación de Jonathan Ned Katz no debe llevarnos a error: la atracción sexual hacia personas del mismo sexo ha existido desde la antigüedad; es solo que no siempre ha sido valorada con los mismos patrones. En la Roma antigua, por ejemplo, la homosexualidad activa se censuraba de la misma manera que podría desaprobarse el trato con cortesanas o los amoríos extraconyugales²⁷. Ciertamente que no sucedía lo mismo con la homosexualidad pasiva, pero esto era así porque en el mundo romano “no se encasillaba el comportamiento amoroso según el sexo al que este amor se dirigiera (...) sino en relación al papel activo o pasivo que adoptara el ciudadano”²⁸. Lo que le importaba al romano, insiste Philippe Ariès, “era no desempeñar un papel pasivo en el acto amoroso, ya se tratase de un acto homosexual o heterosexual”²⁹.

Sólo en un momento muy reciente de la historia las personas atraídas por individuos de su mismo sexo han sido definidas y catalogadas como “homosexuales”; y aún hace menos tiempo que la división entre “homosexual” y “heterosexual” se ha convertido en el paradigma fundamental para definir nuestro tipo de comportamiento sexual.

²⁵ Esta última cita y las anteriores, en María R. GÓMEZ IGLESIAS, *El logos enamorado. Homosexualidad y filosofía en la Grecia antigua*, Madrid, EVOHÉ, 2012, p. 9. Sobre el significado cambiante de las palabras, ver Marc BLOCH, *Introducción a la historia*, México:Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2001 [1949], pp. 30-31.

²⁶ KATZ, Jonathan Ned, “The Invention of Heterosexuality”, *Socialist Review* 20 (January-March, 1990), [Oakland, CA etc., Center for Social Research and Education, etc.], p. 7. “Contrariamente a esa presunción del sentido común, el concepto de heterosexualidad es sólo una forma histórica particular de percibir, categorizar e imaginar las relaciones sociales de los sexos”. La traducción es mía.

²⁷ VEYNE, Paul, “La homosexualidad en Roma”, en Philippe ARIÈS, André BÉJIN, Michel FOUCAULT y otros, *Sexualidades occidentales*, Barcelona, Paidós, 1987 [1982], p. 51.

²⁸ VEYNE, Paul, “La homosexualidad en Roma”, en Philippe ARIÈS, André BÉJIN, Michel FOUCAULT y otros, *Sexualidades occidentales...*, pp. 56-57.

²⁹ ARIÈS, Philippe, “San Pablo y (los pecados de) la carne”, en Philippe ARIÈS, André BÉJIN, Michel FOUCAULT y otros, *Sexualidades occidentales...*, pp. 66-67.

Uno de los primeros usos que se conoce en inglés de la palabra “homosexual”, está datado en 1892, momento en el que el doctor James G. Kiernan escribe un artículo sobre perversiones sexuales en una revista de Chicago. Allí define al “homosexual puro” como aquel cuyo estado mental se corresponde con el del sexo opuesto. Ese mismo año se traduce al inglés un importante ensayo médico titulado *Psychopathia Sexualis*, publicado originalmente en alemán durante el año 1886. En dicha obra su autor, Richard von Krafft-Ebing, emplea la palabra “homosexual” en su sentido moderno. El psiquiatra define el sentimiento homosexual como una manifestación adquirida, y añade: “*the determining condition here is the demonstration of perverse feeling for the same sex*”³⁰.

Como se infiere del fragmento anterior, junto a la aparición de este nuevo vocabulario para definir y encuadrar a las personas en función del objeto de su deseo sexual, comienza a desarrollarse la idea de lo que sería un comportamiento sexual “normal”, entendiendo éste como “*the innate form of sexual satisfaction of the majority of the population*”³¹. De este modo, a partir del último cuarto del siglo XIX se irá produciendo un cambio trascendental con respecto a las categorías sexuales: poco a poco se pasará de un modelo que distingue principalmente entre la fecundidad y la esterilidad, a otro que diferencia entre comportamientos heterosexuales o “normales” y comportamientos homosexuales o “desviados”³². En la medida en que la atracción sexual hacia personas de distinto sexo se convierte en la norma, todo aquello que se aleje de esos postulados se considerará algo a erradicar o a castigar³³. Este nuevo paradigma, sin embargo, no se consolidará hasta bien avanzado el primer tercio del siglo XX³⁴.

Si la diferenciación entre comportamientos homosexuales y comportamientos heterosexuales es una categoría moderna que comienza

³⁰ KRAFFT-EBING, Richard von, *Psychopathia Sexualis*, [S. l.], Forgotten Books, 2012 [basada en la edición inglesa de 1894], p. 188. “La condición determinante aquí es la demostración de un sentimiento perverso hacia las personas del mismo sexo”. La traducción es mía. El texto, aquí: <https://archive.org/details/PsychopathiaSexualis1000006945>. (Consultado el 25-04-2016).

³¹ KATZ, Jonathan Ned, *The Invention of Heterosexuality*, New York, Plume, 1996, p. 52. “La forma innata de satisfacción sexual de la mayoría de la población”. Mi traducción.

³² KATZ, Jonathan Ned, *The Invention of Heterosexuality...* pp. 37-40 y 52-53.

³³ Ver Michael POLLAK, “La homosexualidad masculina o: ¿La felicidad en el ghetto?”, en Philippe ARIÈS, André BÉJIN, Michel FOUCAULT y otros, *Sexualidades occidentales...*, p. 72.

³⁴ MARCUS, Sharon, *Between Women. Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England...*, p. 58. Versión española, p. 93; KATZ, Jonathan Ned: *The Invention of Heterosexuality...*, pp. 83-84 y ss.

lentamente a tomar forma a finales del siglo XIX, es imposible que Mina y Lucy, así como la sociedad en la que han sido educadas, vean sus manifestaciones de amor y cariño como algo tendencialmente homosexual o, incluso, como una desviación del comportamiento sexual comúnmente admitido. Así lo indica Yvonne Knibiehler:

Les intéressées ne pensent pas en ces termes, leur culture ne leur en donne ni les concepts ni les mots. D'ailleurs, elles appartiennent à des familles respectables, conservatrices, qui acceptent ces relations sans inquiétude, et qui semblent les juger compatibles avec le mariage. Les maris eux-mêmes ne s'en offusquent nullement³⁵.

Aseveraciones como la de Knibiehler necesitan ser aclaradas. ¿Cómo puede ser que una sociedad tan represiva en materia sexual como la victoriana permita expresar, como les sucede a Mina y a Lucy, “apasionados anhelos de amor emocional, espiritual y físico”³⁶? La cuestión es que no sólo se lo permitían, sino que estimulaban tales relaciones, y lo hacían porque no veían nada peligroso en ello:

In an era that saw no contest between what we now call heterosexual and homosexual desire, neither men nor women saw anything disruptive about amorous badinage between women, and therefore no effort was made to contain and denigrate female homoeroticism as an immature stage to be overcome. Only in the late 1930s, after fear of female inverts had become widespread, did women's lifewritings start to describe female friendship as a developmental phase to be effaced by marriage³⁷.

En la sociedad victoriana no existía una oposición entre la heterosexualidad femenina y el lesbianismo porque por entonces el

³⁵ KNIBIEHLER, Yvonne, “Corps et cœurs”, en Georges DUBY y Michelle PERROT, *Histoire des femmes en Occident. IV. Le XIX^e siècle...*, p. 426. Hay traducción española a cargo de Marco Aurelio Galmarini: “Las interesadas no piensan en estos términos. Su cultura no les proporciona los conceptos ni las palabras. Además, pertenecen a familias respetables, conservadoras, que aceptan esas relaciones sin inquietud alguna, y que al parecer las consideran compatibles con el matrimonio. Los propios maridos no se molestan por ello en absoluto”, en Yvonne KNIBIEHLER, “Cuerpos y corazones”, en Georges DUBY y Michelle PERROT, *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 4. El siglo XIX...*, p. 375.

³⁶ WALKOWITZ, Judith R., “Sexualidades peligrosas”, en Georges DUBY y Michelle PERROT: *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 4. El siglo XIX...*, p. 420.

³⁷ MARCUS, Sharon, *Between Women. Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England...*, p. 58. Hay traducción española a cargo de M. Josep Cuenca: “En una época que no vio una pugna entre lo que ahora llamamos el deseo heterosexual y el homosexual, ni los hombres ni las mujeres veían nada transgresor en las bromas amorosas entre mujeres y, por lo tanto, no se hacían esfuerzos para contener o denigrar el homoerotismo femenino como estadio inmaduro que había que superar. Solo a finales de la década de 1930, después de que se extendiera el miedo a las invertidas, la escritura biográfica de mujeres empezó a describir la amistad femenina como una fase del desarrollo que tenía que ser borrada por el matrimonio”, en MARCUS, Sharon, *Entre mujeres. Amistad, deseo y matrimonio en la Inglaterra victoriana...*, p. 93.

lesbianismo: “*was neither avowed as a sexual identity nor stigmatized as a deviant sexuality*”³⁸. Si hasta hace poco tiempo una mujer que se mostrara extremadamente sensible a los encantos de otra sería conminada a explicarse para averiguar si es o no lesbiana, en la sociedad victoriana este tipo de comportamientos no generaba ninguna inquietud³⁹; es más: “[*They*] considered a woman’s erotic interest in other women compatible with her roles as wife and mother”⁴⁰. Para comprender plenamente esta posición, la noción de “erotismo” que aquí se emplea debe desligarse de lo “sexual”, aunque sean términos que habitualmente se solapan. El diccionario de la lengua española, de hecho, define “erótico” como “perteneciente o relativo al amor sensual”; sólo en su segunda acepción lo vincula con “aquello que excita el apetito sexual”. Despegando ambos conceptos se podrá entender mejor el fomento del erotismo u homoerotismo entre las mujeres victorianas:

*Erotic relationships involve intensified affect and sensual pleasure, dynamics of looking and displaying, domination and submission, restraint and eruption, idolization and humiliation. Those erotic dynamics can exist between two people or between a person and an object, image, or text. To say that a woman had an erotic relationship with a woman or an image of a woman does not mean that she wanted to have sex with that woman or masturbated to that image. (...) In some cases, eroticism is in the eye of the beholder: books, cars, or pets are neutral objects for many but erotic objects for those who love them*⁴¹.

³⁸ MARCUS, Sharon, *Between Women. Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England...*, p. 113. Hay traducción española a cargo de M. Josep Cuenca: “El lesbianismo ni era reconocido como identidad sexual ni era estigmatizado como sexualidad desviada”, en MARCUS, Sharon, *Entre mujeres. Amistad, deseo y matrimonio en la Inglaterra victoriana...*, p. 162.

³⁹ “*Today, a woman so susceptible to another woman’s attractions would be obligated to qualify her screams of delight by explaining whether she was or was not a lesbian*”, en en Sharon MARCUS, *Between Women. Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England...*, p. 113. Esta frase hace referencia a la cita inicial del capítulo (p. 111): allí una joven desea gritar de placer ante la belleza de las chicas que contempla. La referencia, en la versión española, puede encontrarse en la página 162. La cita que abre el capítulo está en la página 159.

⁴⁰ MARCUS, Sharon, *Between Women. Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England...*, pp. 112-113. Hay traducción española a cargo de M. Josep Cuenca: “Consideraban el interés erótico de la mujer por otras mujeres como compatible con sus papeles de esposa y madre”, en MARCUS, Sharon, *Entre mujeres. Amistad, deseo y matrimonio en la Inglaterra victoriana...*, p. 161.

⁴¹ MARCUS, Sharon, *Between Women. Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England...*, pp. 114. Hay traducción española a cargo de M. Josep Cuenca: “Las relaciones eróticas implican afecto intensificado y placer sensual, dinámicas de mirar y mostrarse, dominación y sumisión, limitación y erupción, idolatría y humillación. Estas dinámicas eróticas pueden existir entre dos personas o entre una persona y un objeto, imagen o texto. Decir que una mujer tenía una relación erótica con otra o con una imagen de otra mujer no significa que quería tener una relación sexual con aquella mujer o masturbarse con la imagen. (...) En algunos casos, el erotismo está en el ojo del que lo experimenta: libros, coches o mascotas son objetos neutros para muchos, pero son eróticos para aquellos que los aman”, en MARCUS, Sharon, *Entre mujeres. Amistad, deseo y matrimonio en la Inglaterra victoriana...*, pp. 162-163.

Erotismo. Esa es la sensación que experimenta Mina al observar la belleza y la gracia de Lucy, tocándola y acariciándola, tumbándose con ella en la cama; lo que no quiere decir que desee necesariamente acostarse con ella. Cuando están juntas las amigas comparten esas emociones, pero no son las únicas. Mina experimenta similares sentimientos con otras damas y lo anota sin ningún sonrojo en su diario: “*I was looking at very beautiful girl, in a big cartwheel hat, sitting in a victoria outside Giuliano's...*”⁴². Mina no observa únicamente a esa mujer para aprender de ella y mejorar su propia imagen; también disfruta del placer de ver a una persona hermosa: “*Women took note of other women’s attractions not only as models to emulate but as pleasurable objects to consume*”⁴³.

La mirada que lanza Mina a esa desconocida podría parecer algo propio y exclusivo de los varones, pero lo cierto es que en la sociedad victoriana tanto los hombres como las mujeres estaban autorizados a erotizar el cuerpo femenino⁴⁴:

*Precisely because Victorians saw lesbian sex almost nowhere, they could embrace erotic desire between women almost everywhere. Female homoeroticism did not subvert dominant codes of femininity, because female homoeroticism was one of those codes*⁴⁵.

Así sucede en cierta ocasión, cuando ambas suben al banco del cementerio. En esa escena Mina aprecia y disfruta de la belleza de Lucy igual que los ancianos que la contemplan: “*Lucy was looking sweetly pretty in her white lawn frock (...). I noticed that the old men did not lose any time in coming*

⁴² “Yo estaba mirando a una muchacha muy hermosa, que llevaba una enorme pabela, sentada en una victoria frente a Giuliano's...”, en XIII, *Mina*, 22 September, 155 [307].

⁴³ MARCUS, Sharon, *Between Women. Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England...*, p. 61. Hay traducción española a cargo de M. Josep Cuenca: “Las mujeres se fijaban en el atractivo de otras mujeres no solo como modelos a imitar sino como objetos placenteros para el consumo”, en MARCUS, Sharon, *Entre mujeres. Amistad, deseo y matrimonio en la Inglaterra victoriana...*, p. 97.

⁴⁴ Ver Sharon MARCUS, *Between Women. Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England...*, p. 61. La cita, en la versión española, puede encontrarse en la página 97.

⁴⁵ MARCUS, Sharon, *Between Women. Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England...*, p. 113. Hay traducción española a cargo de M. Josep Cuenca: “Precisamente porque los victorianos no veían el sexo lésbico casi en ninguna parte, podían aceptar el deseo erótico entre mujeres casi en todas partes. El homoerotismo femenino no subvertía los códigos dominantes de la feminidad, porque era uno de esos códigos”, en MARCUS, Sharon, *Entre mujeres. Amistad, deseo y matrimonio en la Inglaterra victoriana...*, p. 162.

up and sitting near her when we sat down". E inmediatamente después añade: "*I think they all fell in love with her on the spot*"⁴⁶.

Mina y Lucy pueden tocarse, pueden acariciarse y pueden mostrar su cariño en público porque los victorianos, al no considerar el lesbianismo como una categoría autónoma: "*were not concerned that female homoeroticism might lead women to disclaim sexual relationships with men*"⁴⁷. Ahí es donde la amistad femenina encuentra un espacio en el que desligarse de las fuertes restricciones de género que la constriñe. Cuando Mina coge la mano de Lucy, su contacto le hace experimentar un placer sensual que de otro modo le estaría vedado; lo mismo sucede con las caricias y demás carantoñas que se prodigan. A falta de más fuentes que permitan aclarar la naturaleza de la relación entre las dos amigas, su vínculo no deja de ser un espacio en el que expresarse y sentir con mayor libertad, alejándose de los requerimientos y las exigencias de los varones.

Algún tiempo después, tras salir con Jonathan a pasear, Mina anota en su diario: "*Jonathan was holding me by the arm (...). I felt it very improper (...); but it was Jonathan, and he was my husband, and we didn't know anybody who saw us*"⁴⁸. Aunque añade que no les desagradaría que los vieran, el comentario de Mina manifiesta un recato muy elevado. Ni siquiera importa que sea su propio marido el que la agarra del brazo: a la profesora de etiqueta que es Mina ese contacto tan pudoroso le parece un atrevimiento; lo consiente, pero no deja de resultarle excesivo y así lo consigna en su diario. Frente al desinhibido roce con Lucy, el decoro en el trato con Jonathan. Así es cómo la amistad femenina:

*Allowed middle-class women to enjoy another privilege that scholars have assumed only men could indulge— the opportunity to display affection and experience pleasurable physical contact outside marriage without any loss of respectability*⁴⁹.

⁴⁶ "Lucy estaba preciosa con su vestido de lino blanco (...). Me he dado cuenta de que los ancianos no han perdido ni un solo momento en subir para sentarse cerca de ella, tan pronto como nos hemos sentado" y "Creo que todos se han enamorado de ella nada más verla", ambas referencias en VI, *Mina*, 1 August, 65 [150-151].

⁴⁷ MARCUS, Sharon, *Between Women. Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England...*, p. 166. Hay traducción española a cargo de M. Josep Cuenca: "No estaban preocupados porque el homoerotismo femenino pudiera llevar a las mujeres a rechazar relaciones sexuales con hombres", en MARCUS, Sharon, *Entre mujeres. Amistad, deseo y matrimonio en la Inglaterra victoriana...*, p. 233.

⁴⁸ "Jonathan me llevaba del brazo (...). Me parecía incorrecto (...); pero se trataba de Jonathan, mi marido, y no conocíamos a nadie que pudiera vernos", en XIII, *Mina*, 22 September, 155 [306-307].

⁴⁹ MARCUS, Sharon, *Between Women. Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England...*, p. 57. Hay traducción española a cargo de M. Josep Cuenca: "Permitía a las mujeres de clase media disfrutar de otro privilegio que los especialistas han considerado exclusivo de los hombres: la oportunidad de

Si ante Jonathan Harker, Abraham van Helsing, el anciano señor Swales y el párroco de Whitby Mina muestra obediencia y acatamiento, pasividad, sumisión y falta de competitividad, ante Lucy puede comportarse de manera muy distinta. Son amigas, pueden disfrutar de sus cuerpos y de su compañía con despreocupación: su amistad refuerza su identidad de género pero al mismo tiempo les permite escaparse de esas mismas constricciones.

LA MASCULINIDAD TRUNCADA

Mina ha estado aguardando impaciente noticias de Jonathan. Cuando finalmente recibe la carta de sor Agatha, respira aliviada y acude a Buda-Pest para cuidar de su prometido. La monja que lo atiende le comunica que su futuro esposo ha sufrido una conmoción terrible (*"He has had some fearful shock"*) y, aunque está convencida de que en unas semanas volverá a ser el mismo (*"I have no doubt will in a few weeks be all himself"*), le pide a Mina que cuide muy bien de él: *"Be careful with him always that there may be nothing to excite him of this kind for a long time to come; the traces of such an illness as his do not lightly die away"*⁵⁰. Mina puede así cumplir con su labor como cuidadora de su marido enfermo, velándole y atendiéndole en todas sus necesidades, haciendo honor a lo que toda buena esposa victoriana debería realizar en esos casos. De hecho, cuando la joven llega al hospital, el panorama con el que se encuentra es desolador. Así, al menos, es como se lo trasmite a su amiga Lucy: *"All the resolution has gone out of his dear eyes, and that quiet dignity which I told you was in his face has vanished. He is only a wreck of himself"*⁵¹ Jonathan está débil, sí, hundido y demacrado tras todo lo padecido. Sin

expresar afecto y experimentar contacto físico placentero fuera del matrimonio sin perder respetabilidad", en MARCUS, Sharon, *Entre mujeres. Amistad, deseo y matrimonio en la Inglaterra victoriana...*, p. 92.

⁵⁰ "Tenga siempre mucho cuidado y asegúrese de que no ocurra nada que pueda alterarle de este modo en el futuro; las huellas de una enfermedad como la suya no desaparecen así como así", en VIII, *Letter, Sister Agatha, Hospital of St. Joseph and Ste. Mary, Buda-Pesh, to Miss Wilhelmina Murray, 12 August, 95 [201-202]*. Las referencias anteriores pueden encontrarse en esa misma carta.

⁵¹ "Toda la resolución ha desaparecido de su queridos ojos y se ha desvanecido esa tranquila dignidad que, como te conté, tenía su rostro. Es una ruina del hombre que era", en IX, *Letter, Mina Harker to Lucy Westenra, Buda-Pesth, 24 August, 99 [209]*.

embargo, pese a su debilitada salud física, mantiene la iniciativa de la pareja. Él sigue siendo el varón y Mina únicamente su prometida. Lo primero que hace al despertarse es pedirle que le traiga el abrigo (“*When he woke he asked me for his coat*”); luego la envía a la ventana para quedarse a solas (“*he sent me over to the window*”); al cabo de un tiempo la vuelve a llamar (“*he called me back*”⁵²). Queda bastante claro quién manda y quién obedece. Aunque maltrecho, Jonathan desempeña un papel activo; Mina, por su parte, se deja hacer: “*When he kissed me, and drew me to him with his poor weak hands...*” (“Cuando me besó y me atrajo hacia sí con sus pobres débiles brazos...”) ⁵³. Aunque débil, es él quien besa, el que atrae hacia él a Mina. Jonathan Harker ha sufrido una conmoción enorme, eso es todo. Los roles de género siguen igual: Mina acata y él ordena.

De vuelta a Gran Bretaña Mina sigue atendiendo a su marido, aunque la recuperación parece ir más lenta de lo que ella esperaba. El 17 de septiembre, en una carta dirigida a Lucy, anota lo siguiente: “*Jonathan wants looking after still. He is beginning to put some flesh on his bones again, but he was terribly weakened by the long illness*”⁵⁴. Sin embargo, más allá de su restablecimiento físico, los sucesos del castillo le siguen afectando psicológicamente: “*even now he sometimes starts out of his sleep in a sudden way and awakes all trembling until I can coax him back to his usual placidity*”⁵⁵. Comienza así a desvelarse el verdadero problema, la verdadera preocupación que siente Mina ante el comportamiento de su esposo. No se trata tanto de las secuelas físicas de su enfermedad como de las mentales. Harker, desde el punto de vista de Mina, parece tener graves dificultades para cumplir con sus obligaciones profesionales. Su debilidad mental amenaza con incapacitarlo para desempeñar adecuadamente la labor que, como hombre y cabeza de familia, debe llevar a cabo. Esta situación se pone claramente de manifiesto cuando el señor Hawkins fallece repentinamente y Jonathan hereda el próspero negocio

⁵² IX, Letter, Mina Harker to Lucy Westenra, Buda-Pesth, 24 August, 99 [210].

⁵³ En IX, Letter, Mina Harker to Lucy Westenra, Buda-Pesth, 24 August, 101 [212].

⁵⁴ “Jonathan aún necesita cuidados. Ya empieza a tener algo más que piel sobre los huesos, pero su larga enfermedad le dejó terriblemente debilitado”, en XII, Letter, Mina Harker to Lucy Westenra, 17 September, 141 [283].

⁵⁵ “Todavía hoy, en ocasiones, sufre repentinos sobresaltos mientras duerme y se despierta temblando violentamente hasta que consigo, con muchos mimos, que vuelva a su habitual placidez”. La escena puede localizarse aquí: XII, Letter, Mina Harker to Lucy Westenra, 17 September, 141 [283].

de su jefe. Así es como se lo cuenta Mina a Lucy en una carta el 18 de septiembre:

He says the amount of responsibility which it puts upon him makes him nervous. He begins to doubt himself. I try to cheer him up, and «my» belief in «him» helps him to have a belief in himself. But it is here that the grave shock that he experienced tells upon him the most. Oh, it is too hard that a sweet, simple, noble, strong nature such as his (...) should be so injured that the very essence of its strength is gone⁵⁶.

La primera parte de la cita podría tomarse por un comportamiento normal. Ya se ha visto, al analizar el diario de Jonathan, que el joven no es una persona especialmente decidida; se trata de un tipo más bien corriente, parado e inseguro si abandona el terreno que domina. Sus dudas, sus nervios ante lo que le viene encima, resultan comprensibles en un carácter como el suyo, y ahí entra en juego la labor de la buena esposa victoriana: alentar al marido, animarle y apoyarle para que venza sus temores e inseguridades y alcance así sus objetivos. Mina, evidentemente, tiene otro carácter, y a estas alturas es difícil dudar de que, si tuviese ella la oportunidad de tomar las riendas del negocio, desempeñaría la labor a la perfección, superando cualquier expectativa. Sin embargo, nada puede hacer salvo ayudar desde un segundo plano a su esposo. El problema surge cuando ella, en la segunda parte de la cita, identifica la incapacidad e inseguridad de Jonathan con el estado emocional que ha traído de los Cárpatos. Mina asocia la conmoción que sufrió (“*the grave shock that he experienced*”) con la pérdida de la esencia de su fuerza (“*the very essence of its strength has gone*”). ¿Qué quiere indicar Mina con esta última frase? ¿Cuál es la esencia de su fuerza? ¿Se refiere quizá a su masculinidad? El análisis de una última anotación solventará las dudas que, sobre el asunto, puedan albergarse.

El día 22 de septiembre Mina retoma su diario, interrumpido el 19 de agosto. En ese lapso de tiempo, que sabemos, ha enviado varias cartas a Lucy, pero no ha vuelto a escribir en su cuaderno. Desde entonces son muchas las cosas que han cambiado en su vida: se ha convertido en una mujer casada

⁵⁶ “Dice que le pone nervioso la gran responsabilidad que ahora ha recaído sobre sus hombros. Empieza a dudar de sí mismo. Yo intento alegrarle, y *mi fe en él* le ayuda a tener fe en sí mismo. Pero es en este aspecto en el que más le afecta la grave conmoción que sufrió. Ay, qué duro es que un temperamento bueno, sencillo, noble y fuerte como el suyo (...) pueda resultar tan perjudicado como para que la misma esencia de su fuerza haya desaparecido”, en *XII, Letter, Mina Harker to Lucy Westenra, 18 September, 143 [287]*.

y, junto a Jonathan, se ha trasladado a vivir a Exeter, localidad situada a más de 250 km de Londres. El señor Hawkins, dueño de la empresa para la que trabaja Jonathan, fallece, y el joven notario se convierte en el dueño del negocio. Ya no es necesario que ella lo ayude mecanografiando y transcribiendo lo que su esposo tenga a bien decir.

Sin embargo, ese 22 de septiembre sucede algo que motiva a Mina a escribir de nuevo. La pareja acude a Londres. Asisten al entierro del señor Hawkins, con quien les unía una gran amistad. Tras la ceremonia salen a pasear y Jonathan se siente indispuerto: ha visto a alguien y ha sufrido una nueva crisis nerviosa. Es entonces, en el tren de regreso a su casa, con Jonathan dormido, cuando Mina decide retomar su diario. La situación, en realidad, es más grave de lo que parece.

La anotación del día 22, la primera que escribe Mina tras su boda, es muy reveladora, pues permite comprender las normas que guían al matrimonio:

*We came back to town quietly, taking a 'bus to Hyde Park Corner. Jonathan thought it would interest me to go into the Row for a while, so we sat down; (...) we got up and walked down Piccadilly. Jonathan was holding me by the arm, the way he used to do in old days before I went to school. I felt it very improper, for you can't go on for some years teaching etiquette and decorum to other girls without the pedantry of it biting into yourself a bit; but it was Jonathan, and he was my husband, and we didn't know anybody who saw us —and we didn't care if they did—so on we walked. I was looking at a very beautiful girl, in a big cartwheel hat, sitting in a victoria outside Giuliano's, when I felt Jonathan clutch my arm so tight that he hurt me...*⁵⁷

Si en Whitby Mina indaga, pregunta, pasea, escribe en público, toma importantes decisiones que afectan a la vida de los demás y se comporta en general de una manera activa, una vez casada con Jonathan puede apreciarse un claro cambio de actitud. Así como en su entrevista con Abraham van Helsing la joven se muestra apocada y sumisa, la pasividad que demuestra con su marido también es llamativa, aunque solo sea por contraste. La frase “Jonathan pensó que me gustaría ir un rato al Row” (“*Jonathan thought it would*

⁵⁷ “Regresamos a la ciudad en silencio, tomando un autobús a Hyde Park Corner. Jonathan pensó que me gustaría ir un rato al Row, de modo que nos sentamos allí; (...) nos levantamos y paseamos hacia Piccadilly. Jonathan me llevaba del brazo, tal y como lo solía hacer en los viejos tiempos, antes de que yo me fuera al colegio. Me parecía incorrecto, pues no se puede estar enseñando etiqueta y decoro a otras chicas varios años sin que se te pegue un poco de pedantería; pero se trataba de Jonathan, mi marido, y no conocíamos a nadie que pudiera vernos —y no nos importaba si lo hacían—, de modo que seguimos paseando así. Yo estaba mirando a una muchacha muy hermosa, que llevaba una enorme pamelita, sentada en una victoria frete a Giuliano's, cuando noté que Jonathan apretaba mi brazo con tanta fuerza que me hizo daño...”, en *XIII, Mina, 22 September, 154-155 [306-307]*.

interest me to go into the Row for a while") es significativa al respecto. Para empezar, ese "Jonathan pensó" sugiere que quizá a Mina no le apetecía ir a dicho lugar; sin embargo, acepta la decisión tomada por él, aunque no sea de su agrado. Es Jonathan, el varón, quien lleva una vez más la iniciativa, quien determina adónde ir, en este caso pensando en su pareja, pero sin consultarle a ella. Mina acata la decisión sin abrir la boca. Si bien es cierto que las diferencias de género son las que marcan la pauta en la relación de la pareja, también se percibe que la existente entre Mina y Jonathan es bastante abierta, dentro de las constricciones propias de la época. Podríamos afirmar que el matrimonio Harker está más próximo a la definición dada por Ruskin (dos personas distintas que se complementan, que tienen diferentes funciones y obligaciones y que cada una proporciona lo que la otra carece) que la estipulada por Sarah Ellis (la mujer es inferior al hombre, su destino es sufrir y callar). Así lo expresa en un momento determinado Mina: "*After Jonathan's full confidence for so many years...*" ("Después de tantos años contando con la completa confianza de Jonathan...")⁵⁸.

Pero volvamos al paseo. Escasas líneas después puede encontrarse otro indicio que subraya la pasividad de la joven: "*Jonathan was holding me by the arm*". Aunque el verbo "*to hold*" puede traducirse en este caso como "llevar" ("Jonathan me llevaba del brazo"), también admite otros sentidos: mantener, sostener, sujetar, guardar, tener, retener o estar en posesión de. Vocablos todos pertenecientes al campo semántico de la protección, de la propiedad, del gobierno. Recordemos las palabras de Alexander Walker: "*the man naturally governs; the woman as naturally obeys*"⁵⁹. El hombre se encuentra de nuevo en una posición activa, posesiva y dominante; la mujer, por contra, adopta una actitud pasiva. Ella es el objeto a poseer, a dominar. Mina se deja sujetar, conducir o llevar.

La tercera marca de pasividad ya ha sido comentada con anterioridad. Aunque a Mina le parece incorrecto que Jonathan la coja del brazo en público ("*I felt it very improper*"), una vez más no le manifiesta su malestar, vuelve a callar ante los dictados del varón. Es entonces, mientras pasean así por las

⁵⁸ En *XIX, Mina, 1 October, 225 [434]*.

⁵⁹ WALKER, Alexander, *Woman Physiologically Considered as to Mind, Morals, Matrimonial Slavery, Infidelity and Divorce*, London, A. H. Baily and Co., Cornhill, 1840, p. 129. "El hombre naturalmente gobierna; la mujer naturalmente obedece". Mi traducción.

calles de Londres, cuando Jonathan Harker, supuestamente, ve a Drácula. Al distinguirlo, la palidez lo invade (“*He was very pale*”) y los ojos parecen salirse de las órbitas (“*his eyes seemed bulging out*”). Está aterrado, terriblemente aterrado (“*The poor dear was evidently terrified, at something – very greatly terrified*”). Es tan grande la impresión de Jonathan, que Mina anota: “*I do believe that if he had not had me to lean on and to support him he would have sunk down*”⁶⁰. El sobresalto de Jonathan es tan grande que necesita apoyarse en su esposa para no derrumbarse, para no caerse, literal y metafóricamente hablando. Un momento: ¿Jonathan Harker apoyándose en su esposa? ¿No habíamos quedado que el hombre es el sostén de la mujer, que es él quien debe enfrentarse a los peligros del mundo? ¿Cómo puede ser que Mina lo aleje de allí en silencio y que él, agarrado de su brazo, se deje llevar? (“*I drew him away quietly, and he, holding my arm, came easily*”)⁶¹. ¿Quién protege ahora a quién? ¿Quién es ahora conducido, quién parece débil, frágil e impresionable?

Aunque Jonathan ya estaba debilitado, aunque daba la impresión de tener dificultades para encontrar aquellos rasgos que le habían permitido desarrollar con éxito sus obligaciones públicas y laborales, la aparición de Drácula parece haberlo trastocado definitivamente. En un momento, la sola presencia de ese hombre oscuro y misterioso ha provocado la inversión de los roles de género victorianos. Al vampiro ni siquiera le ha hecho falta un mordisco para sacudir los cimientos de toda una forma de organización social. En lo que dura una mirada, un reconocimiento, las tornas han cambiado: es Mina quien toma la iniciativa, quien actúa de protectora; Jonathan, por su parte, se deja llevar con pasividad.

Esa difuminación de los roles de género provocada en un instante por Drácula queda subrayada por el juego de miradas que se establece entre Jonathan, Mina y el propio boyardo. Mientras el notario mira para algún otro lado, Drácula y Mina comparten objeto de deseo: la hermosa muchacha con pámela de la que ya hemos hablado. “... *A tall, thin man (...) who was also observing the pretty girl*” (“... un hombre alto y delgado, (...) que también

⁶⁰ “Creo que si no me hubiera tenido a su lado, y no hubiera podido recurrir a mí para apoyarse, se hubiera venido abajo”.

⁶¹ “Le alejé de allí en silencio, y él, agarrado a mi brazo, se dejó llevar”, *XIII, Mina, 22 September, 156 [308]*. Las referencias anteriores pueden encontrarse en: *XIII, Mina, 22 September, 155 [307-308]*.

estaba observando a la hermosa muchacha”)⁶². Aunque las intenciones finales de uno y otra sean distintas, sus miradas coinciden, produciéndose en ellos similar sensación de placer y anhelo. Mina, efectivamente, observa como un varón a una muchacha hermosa. Después son las miradas de Jonathan y Mina las que coinciden contemplando a Drácula, aunque en este caso cada uno de ellos ve una cosa diferente: el uno cree reconocer a un monstruo demoníaco que le provoca una nueva crisis nerviosa; la otra describe a un hombre de aspecto más bien desagradable y fiero, con unos dientes que le recuerdan los de un animal (“*His face was not a good face; (...) his big white teeth (...) were pointed like an animal's*”), con un rostro que también es duro, y cruel y sensual (“*it was hard, and cruel, and sensual*”⁶³).

A Mina, en todo caso, lo que le impresiona no es tanto el aspecto del misterioso desconocido, sino la reacción que le provoca a su marido: “*His answer seemed to shock and thrill me*” (“Su respuesta me impresionó y me provocó un estremecimiento”). Por eso decide, tomando la iniciativa, alejar al pasivo Jonathan de allí. El joven se encuentra, efectivamente, hundido, y no ofrece la más mínima resistencia. Tras caminar un trecho se sientan en un banco y Jonathan acaba quedándose dormido... con la cabeza apoyada en el hombro de Mina (“*He went quietly into a sleep, with his head on my shoulder*”⁶⁴). El cambio de roles queda pues confirmado. Mina ocupa sin lugar a dudas el papel que le correspondería al varón como sostén familiar mientras que Jonathan, adoptando una actitud femenina para los cánones de la época, se deja hacer, se deja llevar.

El problema de Mina, por tanto, es grave, más de lo que en un principio podría sospecharse: su hombre ya no se comporta como tal y es ella la que debe coger las riendas de la situación. ¿Qué le ha pasado a Jonathan durante su viaje a Transilvania?, se interroga la joven. Entonces con firme decisión, leerá el diario lacrado de Jonathan sin que su marido se entere, aun a riesgo de equivocarse y ofenderle (“*I must open that parcel and know what is written. Oh,*

⁶² En XIII, *Mina*, 22 September, 155 [307].

⁶³ XIII, *Mina*, 22 September, 155 [307].

⁶⁴ “Se quedó dormido en silencio, con la cabeza a poyada en mi hombro”, en XIII, *Mina*, 22 September, 156 [308].

*Jonathan, you will, I know, forgive me if I do wrong*⁶⁵). Mina es ahora quien toma las decisiones sin consultar a su pareja. Ella será la que pregunte, la que inquiete, la que proteja: *"I can ask him questions and find out things, and see how I may comfort him"* ("Yo podré hacerle preguntas y averiguar cosas para encontrar el modo de consolarle")⁶⁶. También está dispuesta --tal es su celo, su ansia de protección y su determinación-- a hablar en su nombre, evitando así que un alma sensible y alterada como la de su esposo pueda verse desbordada ante las amenazas que el mundo alberga: *"Poor Jonathan may not be upset, for I can speak for him and never let him be troubled or worried with it at all"*⁶⁷. Tanto las tareas que Mina y Jonathan desempeñan como el lugar que ocupan dentro del ideal victoriano han virado ciento ochenta grados. ¡Qué lejos quedan ahora las misivas que el pasante le enviaba a su prometida desde el castillo de los Cárpatos, aquellas en las evitaba contarle la verdad por temor a aterrorizarla hasta la muerte! ¿Quién debe quedarse al margen de las cuitas del mundo? ¿Quién debe ceder ahora su voz para que otro, más fuerte, más valiente, más preparado, luche y hable por él?

La revolución que representa Drácula es total, y Mina no tiene reparos en hacerla suya, pero se trata de una situación que no puede durar mucho tiempo en un mundo de hombres. Aunque Mina se sienta cómoda y preparada para desempeñar su nuevo papel, quiere a su esposo y está preocupada por él. Además, la presencia en Londres del boyardo amenaza con subvertir el orden social existente. Así lo entiende Van Helsing y así se lo transmite a Mina cuando la joven le confiesa su desesperación y angustia ante el estado de Jonathan: *"I promise you that I will gladly do all for him that I can --all to make his life strong and manly, and your life happy one"*⁶⁸. Ese es el resultado que produce el encuentro con Drácula: los hombres pierden su masculinidad y las mujeres adquieren un rol activo, algo que ni Van Helsing ni los varones que lo acompañan están dispuestos a tolerar: esa es, para ellos, la gran amenaza que encarna Drácula. La tarea del grupo que persigue al vampiro será la de

⁶⁵ "Ha llegado el momento de abrir aquel paquete y leer lo que sea que haya escrito en su diario. Oh, Jonathan, sé que me perdonarás si me equivoco", en *XIII, Mina, 22 September, 156 [309]*.

⁶⁶ En *XIV, Mina, 24 September, 161 [320]*.

⁶⁷ "Entonces quizá el pobre Jonathan no sufrirá alteraciones, pues podré hablar en su nombre, y nunca le permitiré que se sienta turbado o preocupado por ello", en *XIV, Mina, 24 September, 161 [320]*.

⁶⁸ "Le prometo que con sumo placer haré todo lo que pueda por él; todo lo que pueda para devolverle su fuerza y su hombría, para que usted vuelva a ser feliz", en *XIV, Mina, Later [25 September], 166 [328]*.

devolver las cosas a su correcto lugar: de este modo, los hombres volverán a ser muy masculinos y las mujeres recuperarán la felicidad.

¿ESPOSOS Y AMIGOS?

Este intercambio de papeles entre Jonathan y Mina que tanto perturba a algunos varones recuerda en bastantes sentidos a la relación que mantienen Mina y Lucy. Mina se preocupa por ambos, en concreto por la extraña dolencia que afecta a Lucy y por la ausencia de noticias de Jonathan.

Desde su llegada a Whitby, Mina se inquieta por la salud y el comportamiento de Lucy. Lo primero que anota el 27 de julio, por ejemplo, es esto: "*Lucy walks more than ever, and each night I am awakened by her moving about the room*" ("Lucy camina dormida más que nunca, y sus idas y venidas por la habitación me despiertan cada noche"). Unos días después hace lo propio: "*8 August.- Lucy was very restless all night, and I, too, could not sleep*" ("8 de agosto.- Lucy ha estado muy inquieta toda la noche y tampoco yo he podido dormir"). Lo mismo sucede con la entrada del 10 de agosto ("*Poor Lucy seemed much upset. She was restless and uneasy all the time*"), con la del 12 ("*For twice during the night I was wakened by Lucy trying to get out*"), la del 13 ("*Again I awoke in the night, and found Lucy sitting up in bed, still asleep, pointing to the window*"), y, en fin, con la del 17 de ese mismo mes: "*At night I hear her gasping as if for air (...) She gets up and walks about the room, and sits at the open window*"⁶⁹.

Como puede comprobarse, Mina se desvive por Lucy, demuestra hacia ella una atención constante: "*She got up twice and dressed herself. Fortunately, each time I awoke in time, and managed to undress her without waking her, and got her back to bed*"⁷⁰. Cuida de ella, además, sin esperar nada a cambio, demostrando la solidez e incondicionalidad de su amistad. Su actitud indica

⁶⁹ 10 de agosto: "La pobre Lucy parecía muy alterada. Estuvo inquieta e intranquila todo el tiempo". 12 de agosto: "Esta noche Lucy me ha despertado dos veces intentando salir". 13 de agosto: "Una vez más me desperté en mitad de la noche y encontré a Lucy sentada en la cama, aún dormida, señalando hacia la ventana". 17 de agosto: "Por la noche la oigo boquear como si le faltara el aire (...) Se levanta y pasea por la habitación y se sienta junto a la ventana abierta".

⁷⁰ "Se levantó dos veces y se vistió. Afortunadamente, las dos veces me desperté a tiempo y conseguí desvestirla sin despertarla y volví a meterla en la cama", en *VII, Mina, 8 August, 84 [183]*.

mucha dedicación y sacrificio. Durante la aventura nocturna ya comentada, esa en la que Lucy abandona la casa sonámbula, una vez la encuentra procura no importunarla innecesariamente: “*I feared to wake her all at once*” (“Me daba miedo despertarla de inmediato”). Prefiere hacer las cosas con la mayor precaución y delicadeza posible: “*When I had her carefully wrapped up I put my shoes on her feet, and then began very gently to wake her*” (“Después de haberla envuelto cuidadosamente, le puse mis zapatos y luego empecé a despertarla con mucha amabilidad”). Mina, en efecto, le presta sus propios zapatos, en un acto de generosidad y cariño digno de resaltar: “*As we passed along, the gravel hurt my feet, and Lucy noticed me wince. She stopped and wanted to insist upon my taking my shoes; but I would not*” (“Al andar, la grava me hizo daño en los pies y Lucy me vio estremecerme. Se paró e insistió en que recuperara mis zapatos, pero me negué a ello”)⁷¹.

La preocupación por Jonathan no es menor. Durante su estancia en Whitby repite incesantemente lo inquietante que le resulta no tener noticias suyas. Así lo escribe el día 26 de julio, justo después de mostrar el mismo desasosiego por Lucy: “*I had not heard from Jonathan from some time, and was very concerned*” (“Llevaba algún tiempo sin recibir noticias de Jonathan, y estaba muy preocupada”)⁷². Pero también el 27 (“*No news from Jonathan. I am getting quite uneasy about him*”), el 3 de agosto (“*Another week gone, and no news from Jonathan*”), el 6 (“*Another three days, and no news*”), el 8 (“*I am getting fearfully anxious about him*”), el 10 (“*I should be quite happy if I only knew if Jonathan...*”), el 11 (“*I felt a little sad myself, for I could not but feel how «absolutely» happy it would have been had Jonathan been with me*”), el 12 (“*I told her how anxious I was about Jonathan*”), el 14 (“*I walked along the cliffs to the westward, and was full of sweet sadness, for I was thinking of Jonathan*”) y el 17, momento en el que expresa, de nuevo, su preocupación por los dos: “*Some sort of shadow pall seems to be coming over our happiness. No news from Jonathan and Lucy seems to be growing weaker*”⁷³. El día 19, por fin,

⁷¹ La escena comentada puede localizarse aquí: *VIII, Mina, 11 August, 3 a.m., 88-89 [190-191]*.

⁷² En *VI, Mina, 26 July, 72 [161]*.

⁷³ El 27 de julio: “Sin noticias de Jonathan. Estoy muy preocupada por él”. El 3 de agosto: “Ha pasado otra semana y sigo sin tener noticias de Jonathan”. El 6 de agosto: “Tres días más, y ninguna noticia”. El 8 de agosto: “Estoy inquieta y temo terriblemente por él”. El 10 de agosto: “Sería feliz sólo con saber algo de Jonathan”, en *VIII, Mina, Same day, 11 o'clock p.m., 87 [188]*. El 11 de agosto: “Yo me sentí un poco triste, ya que no pude dejar de pensar lo absolutamente feliz que habría sido si Jonathan nos

recibe la carta de sor Agatha y su incertidumbre cesa. Al menos sabe a qué atenerse y puede emprender un viaje en ayuda de su prometido.

Mina ya ha ejercido de enfermera en Buda-Pest, pero continúa vigilando a su marido en Inglaterra: “*I am always anxious about Jonathan, for I fear that some nervous fit may upset him again*”⁷⁴. Por otro lado, también ha estado muy atenta a Lucy, controlando su sonambulismo aun a costa de su propia integridad física y mental: “*Lucy walks more than ever (...). The anxiety and the perpetually being wakened is beginning to tell on me, and I am getting nervous and wakeful myself*”⁷⁵. En una ocasión incluso anota: “*I am unhappy about Lucy and about Jonathan*” (“Me siento muy desgraciada a causa de Lucy y de Jonathan”)⁷⁶. Como puede apreciarse, la ansiedad es la misma, y coloca a Jonathan y a Lucy en un mismo nivel afectivo. Como afirma Sharon Marcus:

*The care of the “friend’s” body in the crises of illness and death and in daily life was one sign of a conjugal relationship between women euphemistically called friends*⁷⁷.

Junto a la necesidad de cuidados, ambos comparten una debilidad mental similar, que obligan en todo caso a Mina a tomar la iniciativa. Si con Lucy decide cerrar la puerta del dormitorio para que su amiga no pueda escaparse por la noche, en el caso de Jonathan opta por leer el diario⁷⁸. Igualmente, desde su viaje a Transilvania y la fiebre cerebral sufrida, Jonathan aparece en las anotaciones de Mina como una persona sensible y débil, fácilmente impresionable. Así lo constata en el entierro de el señor Hawkins: “Poor fellow! I suppose it was the funeral upset him” (“¡Pobre compañero!

hubiera acompañado”, en VIII, *Mina, Same day, night, 90 [192]*. El 12 de agosto: “Le he contado lo preocupada que estaba por Jonathan”, en VIII, *Mina, 12 August, 90 [193]*. El 14 de agosto: “Caminé a lo largo de los acantilados hacia el oeste, inundada de una dulce tristeza, pues estaba pensando en Jonathan”, en VIII, *Mina, 14 August, 91 [194]*. Y el 17 de agosto: “Una especie de nube parece estar cubriendo nuestra felicidad. Sigo sin tener noticias de Jonathan y Lucy parece encontrarse cada día más débil”, en VIII, *Mina, 17 August, 92 [195]*.

⁷⁴ “Estoy siempre ansiosa por Jonathan, pues siempre temo que pueda sufrir de nuevo un ataque nervioso que vuelva a alterarle”, en XIII, *Mina, 22 September, 155 [307]*.

⁷⁵ “Lucy camina dormida más que nunca (...). La ansiedad y el constante despertar están comenzando a afectarme, y también yo me estoy volviendo nerviosa e insomne”, en VI, *Mina, 27 July, 72 [162]*.

⁷⁶ En VI, *Mina, 26 July, 72 [161]*.

⁷⁷ Sharon MARCUS, *Between Women. Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England...*, p. 50. Hay traducción castellana a cargo de M. Josep Cuenca: “El ciudadano del «cuerpo» de la amiga en las crisis de enfermedad y muerte y en la vida diaria era un signo de relación conyugal entre mujeres denominadas eufemísticamente amigas”, en Sharon MARCUS, *Entre mujeres. Amistad, deseo y matrimonio en la Inglaterra victoriana...*, p. 82.

⁷⁸ VI, *Mina, 26 July, 72 [161]*.

Supongo que fue el funeral lo que le alteró)⁷⁹. Exactamente igual a como se nos presenta Lucy en Whitby. En el entierro del capitán del navío en el que ha viajado Drácula, Mina escribe sobre su amiga: "Poor Lucy seemed much upset" ("La pobre Lucy parecía muy alterada"). Y un poco después añade: "*Lucy is so sweet and sensitive that she feels influences more acutely than other people do*"⁸⁰.

Mina trata en ambos casos de no hablar mucho de los asuntos que angustian a las personas que cuida. Así lo hace con su marido: "*He was distressing himself so much that I feared to keep his mind on the subject by asking him any questions, so I remained silent*"⁸¹. Así lo hace con su amiga: "*I did not like it, and thought it better not to keep her mind on the subject, so we drifted on to other subjects*"⁸². Al emplear idéntica expresión para referirse al uno y a la otra, el diario de Mina no hace más que subrayar sus paralelismos. Si cuando Mina despierta a Lucy, "ella se levantó sin decir palabra, obediente como una niña" ("*she rose without a word, with the obedience of a child*"⁸³), el caso de Jonathan también es similar: "Le alejé de allí en silencio, y él, agarrado a mi brazo, se dejó llevar" ("*I drew him away quietly, and he, holding my arm, came easely*"⁸⁴). La imagen que presenta Mina de ellos es sorprendentemente parecida: tanto el uno como la otra se duermen en un banco y tienen un despertar dulce, la obedecen como niños y no recuerdan nada de lo sucedido. Mina, en ambos casos, opta por no atosigarles, limitándose a cuidar de ellos y tratarlos con todo el cariño del que es capaz.

Aún hay otra característica, bastante llamativa, que Lucy y Jonathan comparten. Me refiero al tema de la incertidumbre, la vaguedad y la duda. Cuando Lucy, ya en Londres, comienza a escribir un diario, lo redacta con la misma imprecisión que desprende el relato de Jonathan Harker por Transilvania. El 24 de agosto, por ejemplo, escribe: "*Last night I seemed to be dreaming (...) Perhaps it is the change of air, or getting home again*" ("Anoche

⁷⁹ En XIV, *Mina*, 24 September, 161 [319]. Traducción levemente modificada.

⁸⁰ "Lucy es tan dulce y sensible que se deja influir mucho más intensamente que otras personas", en VII, *Mina*, 10 August, 85 [184].

⁸¹ "Se estaba alterando tanto que temí que siguiera obsesionándose con el tema si le preguntaba al respecto, así que no dije nada", en XIII, *Mina*, 22 September, 157-158 [308].

⁸² "No me gustó el tono y pensé que era mejor que no siguiera dándole vueltas en su cabeza, de modo que pasamos a otros temas", en VIII, *Mina*, 18 August, 94 [200].

⁸³ VIII, *Mina*, 11 August, 3 a.m., 89 [191].

⁸⁴ XIII, *Mina*, 22 September, 156 [308].

me pareció volver a soñar (...) Quizá sea el cambio de aires, o la vuelta a casa”). El día siguiente, el 25, continúa en la misma línea: “*I must have been falling asleep. There was a sort of scratching or flapping at the window (...) I suppose I must then have fallen asleep*”⁸⁵. Como ya hemos visto, las impresiones de Harker son muy similares, e incluso algunas prácticamente idénticas: “*I think I must have been fallen asleep*” (“Imagino que debí de quedarme dormido”) ⁸⁶. Sus experiencias también son coincidentes en relación a los perros. Si en un momento dado Harker comenta que los canes comienzan a aullar al unísono (“*a wild howling began, which seemed to come from all over the country*”), el testimonio de Lucy se presenta como un calco del de aquel: “*I heard a lot of dogs howling —the whole town seemed as if it must be full of dogs all howling at once*”⁸⁷. Las consecuencias de estos paralelismos son numerosas. Por un lado subrayan la feminización de la personalidad de Harker; por otro, el ubicar al pasante y a Lucy en un mismo plano afectivo da que pensar. La relación que una y otro mantienen con Mina parecen intercambiables.

Amistad y matrimonio se entrelazan, mezclándose de tal modo ambos conceptos que no queda del todo claro si Mina es amiga de Lucy y esposa de Jonathan o amiga de Jonathan y esposa de Lucy. Por un lado, a través de la pasividad de Harker, el diario de Mina defiende que en el matrimonio la mujer también puede adoptar un papel activo, reivindicando así las uniones basadas en el compañerismo y la igualdad. Por otro lado, el cuidado y el trato que adopta Mina con Lucy es esencialmente idéntico al desarrollado con Jonathan, reivindicando así el matrimonio entre personas del mismo sexo.

La relación de Mina y Lucy, entre dos mujeres, es la mejor experiencia que ambas tienen de respeto, tolerancia y autonomía personal. Si Jonathan escribe en su cuaderno para refrescarse la memoria cuando él hable con Mina de sus viajes (“*I shall enter here some of my notes, as they may refresh my memory when I talk over my travels with Mina*”), Lucy comienza a escribir su

⁸⁵ “Debí de quedarme dormida. Oí una especie como de arañazos o aleteos contra la ventana (...) Supongo que me quedé dormida”. La escena puede encontrarse aquí: *IX, Lucy, Hillingham, 24 August, 103-104 [217]*.

⁸⁶ *I, JH, 5 May. The Castle, 19 [72]*.

⁸⁷ “Se alzó un aullido salvaje que parecía surgir de todo el país”, en *I, JH, 5 May. The Castle, 18 [71]* y “Oí a un montón de perros aullando. Toda la ciudad parecía estar llena de perros aullando todos a la vez”, en *VIII, Mina, 18 August, 94 [199]*.

diario en ausencia de Mina para que después *ambas* puedan hablar cuando vuelvan a encontrarse (*"I must imitate Mina, and keep writing things down. Then we can have long talks when we do meet"*)⁸⁸. Una vez más las reglas morales de la época se ponen en entredicho, desafiándolas y mostrando la complejidad de la sexualidad victoriana, pero también reivindicando el espacio, la independencia y el derecho de las mujeres.

No podemos saber si Mina y Lucy son amantes, pero sí que el diario de Mina reivindica que las mujeres puedan serlo. Al comportarse en Whitby con Lucy de forma esencialmente idéntica a como lo hace en Londres con Jonathan, Mina vuelve a expresar un deseo: está demandando, una vez más, la igualdad. A través de todos estos paralelismos, sutiles pero constantes, es el diario de Mina, y no Drácula, quien pone en cuestión todo el sistema de género victoriano, recogiendo, en ese movimiento, las voces, las aspiraciones y los anhelos de muchas mujeres que han quedado silenciadas.

⁸⁸ "Debo imitar a Mina, y seguir anotando las cosas que van sucediendo. Después podremos mantener largas charlas cuando volvamos a encontrarnos". Las referencias, en *I, JH, 10 [58]* y en *IX, Lucy, Hillingham, 24 August, 103 [217]*.

XIII

LA PRINCESA EN EL CASTILLO

SENTIMIENTOS MATERNALES

La amenaza que representa Drácula, así como la presencia de Van Helsing como líder del grupo que pretende acabar con él, favorece que todos los personajes involucrados en la trama se reúnan en la casa del doctor Seward. En Whitby, Mina ha disfrutado de una inusitada libertad, no exenta de dificultades e inconvenientes. También hemos visto cómo, una vez casada y debido a los problemas de Jonathan, ha tenido que adoptar un rol activo, más acorde con sus intereses e inclinaciones. Su presencia en la mansión de Seward, rodeada de varones, va a significar un nuevo reto para ella.

Con Jonathan Harker de viaje en Whitby para recabar información y con Abraham Van Helsing también ausente, es el doctor Seward el encargado de recoger y atender a Mina en su casa, que también hace las veces de manicomio. Mina se presenta allí llena de energía y decisión, y enseguida despliega todas las habilidades de las que hemos sido testigos en Whitby. En su primera charla con Seward reconocemos perfectamente su agudeza, su capacidad de observación y su interés hacia cuanto la rodea¹. Identifica un fonógrafo, por ejemplo, sin haberlo visto nunca antes: “*On the table opposite him was what I knew at once from the description to be a phonograph. I had never seen one, and was much interested*”². También toma enseguida el control de la conversación. Mina está impaciente por conocer más cosas de lo sucedido con Lucy y de la historia de Drácula, aunque Seward es bastante reacio a responderle. Si bien el médico trata de disimular, la joven interpreta con inteligencia la actitud de su interlocutor, desvelando sus intenciones, su

¹ El encuentro con Seward puede localizarse aquí: *XVII, Mina, 29 September, 195-196 [380-382]*. Las citas pueden localizarse en ese fragmento.

² “Sobre la mesa, frente a él, había un objeto que reconocí de inmediato, a partir de una descripción, como un fonógrafo. Nunca había visto uno y sentí gran curiosidad”.

inseguridad y su incomodidad. Eso al menos se infiere de las acotaciones que realiza Mina sobre las respuestas de Seward: “*he began awkwardly*”, “*his embarrassment*”, “*I could see that he was trying to invent an excuse*”, “*he stammered out*”, “*he said with unconscious simplicity*”, “*with the naïvety of a child*”³. Del mismo modo, hace los comentarios adecuados para que el médico le proporcione la información que ella busca:

I said boldly:--
«Then, Dr Seward, you had better let me copy it out for you on my typewriter».
He grew to a positively deathly pallor as he said:--
«No! no! no! For all the world, I wouldn't let you know that terrible story!»
Then it was terrible; my intuition was right! For a moment I thought, and as my eyes ranged the room, unconsciously looking for something or some opportunity to aid me, they lit on the great batch of typewriting on the table. His eyes caught the look in mine, and, without his thinking, followed their direction. As they saw the parcel he realized my meaning⁴.

Como puede apreciarse, el talento de Mina es notable. Con un rápido vistazo a su alrededor su potente mirada “ilumina” (“*lit on*”) lo que necesita para armar una argumentación que le permita salirse con la suya. Allí descubre la copia mecanografiada que ella misma ha hecho de su diario y del de Jonathan, esa que le había dado a Van Helsing y que Van Helsing presta a Seward. Al mismo tiempo, además, advierte que el galeno, también una persona inteligente, ha captado la dirección de su mirada y que se da cuenta de lo que ella ha descubierto. Entonces, sin darle tiempo a abrir la boca, la joven añade:

*You do not know me (...). When you have read those papers –my own diary and my husband's also, which I have typed –you will know me better, I have not faltered in giving every thought of my own heart in this cause; but of course, you do not know me –yet; and I must not expect you to trust me so far*⁵.

³ “Comenzó torpemente”, “su turbación”, “pude ver que estaba intentando inventarse una excusa”, “tartamudeó”, “inconsciente sencillez”, “con la ingenuidad de un niño”, en *XVII, Mina, 29 September, 195-196 [380-381]*.

⁴ “Dije osadamente:

--Entonces, doctor Seward, lo mejor será que me permita usted que le haga una copia mecanografiada.

--¡No, no, no! --dijo poniéndose mortalmente pálido--. Por nada del mundo le permitiría escuchar tan terrible historia!

O sea que era terrible. ¡Mi intuición era acertada! Me quedé pensando unos instantes y, mientras recorría con la vista la habitación, buscando inconscientemente algo que pudiera servirme de argumento, mis ojos cayeron sobre el gran fajo de hojas mecanografiadas que había sobre la mesa. Sus ojos captaron la mirada de los míos, y, sin pensarlo, siguieron su dirección. Al ver el fajo, se dio perfecta cuenta de mi intención”, en *XVII, Mina, 29 September, 196 [381]*.

⁵ “Usted no me conoce (...). Cuando haya leído esos documentos, mi propio diario y también el de mi esposo, que yo misma he mecanografiado, me conocerá mejor. No he vacilado en brindarle a esta causa incluso mis pensamientos más íntimos; pero, naturalmente, usted no me conoce... aún; y no debo esperar que confíe en mí tan pronto”, en *XVII, Mina, 29 September, 196 [381]*.

A Mina le ha bastado un breve encuentro para conseguir lo que se proponía: escuchar y transcribir el diario de Seward. A partir de ese momento su labor es frenética. Una vez recompuesta tras conocer los detalles de la muerte de Lucy, toma la iniciativa y, actuando con vivacidad y determinación, decide hacer tres copias del diario del médico (*“Let me write this all out now (...) In this matter dates are everything, and I think if we (...) have every item put in chronological order, we shall have done much”*⁶). También telegrafía a su marido para que acuda donde están ellos (*“I have sent a telegram to Jonathan to come on here when he arrives in London from Whitby”*). Por último, se sube a su habitación distintos periódicos para intentar recabar más información sobre Drácula (*“I borrowed the files of the «Westminster Gazette» and the «Pall Mall Gazette» and took them to my room. (...) Perhaps I shall get some new light”*⁷). En un momento ha tomado tres decisiones importantes sin esperar ninguna indicación por parte del varón.

La llegada a la casa de Arthur Holmwood, el prometido de Lucy, y de Quincey Morris, uno de sus pretendientes, sorprende a Seward fuera, atendiendo con Jonathan Harker algunos negocios. Es Mina, por tanto, quien los recibe. Como sucede en el caso del doctor, la joven lleva en todo momento la iniciativa del encuentro. Frente a la indecisión de ellos (*“They did not quite know what to say or do (...); so they had to keep on neutral subjects”*), la reflexión y la iniciativa de la muchacha: *“I thought the matter over, and came to the conclusion that the best thing I could do would be to post them in affairs right up to date”*⁸. Estando a solas con Arthur, el noble se desmorona, y la joven, sin abandonar esa actitud activa un tanto impropia de su condición, trata de consolarlo: *“I sat down beside him and took his hand. I hope he didn't think it forward of me”* (“Yo me he sentado junto a él y le he cogido de la mano. Espero

⁶ “Déjeme que transcriba todo esto ahora mismo. (...) En este asunto las fechas juegan un papel fundamental, y creo que si (...) lo organizamos todo siguiendo un orden cronológico, habremos avanzado mucho”, en *XVII, Mina, 29 September, 198 [385]*.

⁷ “Tomé prestadas las carpetas del *Westminster Gazette* y la *Pall Mall Gazette*, y me los llevé a mi habitación. (...) Quizá consiga encontrar alguna nueva luz”, en *XVII, Mina, 29 September, 199 [386]*.

⁸ “Como no sabían muy bien qué hacer o decir (...) han optado por hablar únicamente de temas intrascendentes”. Y “He reflexionado sobre el asunto, y he llegado a la conclusión de que lo mejor que podía hacer era ponerles al día”, en *XVII, Mina, 30 September, 202 [393]*.

que no lo considerara un atrevimiento por mi parte”)⁹. Mina le pide que la considere como una hermana dado el cariño que ella sentía por Lucy (“*Will you not let me be like a sister to you in your trouble?*”); sin embargo, el muchacho está abrumado por la congoja (“*the poor dear fellow was overwhelmed with grief*”). Su desesperación es tan grande que Mina siente una infinita lástima por él. Así lo relata ella:

*I felt an infinite pity for him, and opened my arms unthinkingly. With a sob he laid his head on my shoulder, and cried like a wearied child, whilst he shook with emotion*¹⁰.

Así es como Mina, de manera un tanto extraña, acaba por ocupar la posición de madre:

*We women have something of the mother in us that makes us rise above smaller matters when the mother-spirit is invoked; I felt this big, sorrowing man's head resting on me, as though it were that of the baby that some day may lie on my bosom, and I stroked his hair as though he were my own child. I never thought at the time how strange it all was*¹¹.

Aunque esta escena ha sido interpretada de distintas maneras, habitualmente ha sido analizada para reforzar el carácter maternal de Mina, entendiendo éste como un elemento conservador empleado para reforzar las diferencias de género características de la sociedad victoriana. Mi posición, en cambio, va a diferir de estas lecturas. Es cierto que la escena resulta interesante para descubrir el parecer de Arthur Holmwood (el prometido de Lucy) sobre el papel que la mujer debe desempeñar con respecto al hombre, función que se adscribe de manera canónica al ideal doméstico analizado al principio de esta segunda parte. Sin embargo, creo que no se ha resaltado lo suficiente la sorpresa que Mina expresa ante su propia actuación. El hecho de que escriba a posteriori que ha abierto los brazos “sin pensarlo” (“*unthinkingly*”), y que añada que en ese momento no se le había ocurrido “lo extraño que era todo” (“*how strange it all was*”), sugiere que la joven se asombra de su

⁹ En *XVII, Mina, 30 September, 203 [394]*.

¹⁰ “He sentido una infinita lástima por él y he abierto los brazos sin pensarlo. Dejando escapar un sollozo, él ha apoyado la cabeza sobre mi hombro y se ha echado a llorar como un niño agotado, temblando de la emoción”, en *XVII, Mina, 30 September, 203 [394]*.

¹¹ “Algo de la madre que hay en nuestro interior hace que nosotras, las mujeres, nos elevemos por encima de las cuestiones triviales cada vez que se invoca el espíritu maternal; así, he sentido la cabeza de este hombre, grande y afligido, apoyada en mí, como si fuera la del bebé que algún día podría yacer contra mi pecho, y le he acariciado el pelo como si fuera mi propio hijo. En ese momento no se me ha ocurrido lo extraño que era todo”, en *XVII, Mina, 30 September, 203 [394]*.

conducta. Y si se asombra de su conducta es porque no acaba de reconocerse en ese comportamiento.

El que ella misma actúe como una madre sin pensarlo muestra la aparición de ese “yo” en el que ha sido mayormente socializada. Aunque ella lo identifica con algo innato a todas las mujeres (“*We women have something of the mother in us...*”¹²), lo cierto es que se trata de algo cultural, de esa idea de la maternidad y de la domesticidad en la que la gran mayoría de las mujeres de su época (y de la nuestra), son educadas. El propio John Stuart Mill lo expresaba con claridad en 1869: “*What is now called the nature of women is an eminently artificial thing*”. Y poco después añade: “*The general opinion of men is supposed to be, that the natural vocation of a woman is that of a wife and mother*”¹³. Y es efectivamente por medio de la educación como las mujeres acaban interiorizando su rol como algo natural:

*All women are brought up from the very earliest years in the belief that their ideal of character is the very opposite to that of men; not self-will, and government by self-control, but submission, and yielding to the control of others. All the moralities tell them that it is the duty of women, and all the current sentimentalities that it is their nature, to live for others; to make complete abnegation of themselves, and to have no life but in their affection*¹⁴.

“No conducirse según su voluntad consciente”. Eso es ni más ni menos lo que le sucede a Mina en esta escena. El hecho de que ella luego reflexione sobre su actuación y muestre un cierto asombro ante la misma, sugiere que hay un “yo”, que ocupa una posición más consciente, más racional y, por tanto, más “suyo”, que rechaza ese comportamiento: Mina le habla a Arthur Holmwood desde la racionalidad; le pide tratarlo como si fuera su hermana,

¹² “Algo de la madre que hay en nuestro interior hace que nosotras, las mujeres...”.

¹³ MILL, John Stuart, *The Subjection of Women*, London, Longmans, Green, Reader and Dyer, 1870, pp. 38 y 49. Hay traducción castellana a cargo de Emilia Pardo Bazán: “Lo que se llama hoy la naturaleza de la mujer, es un producto eminentemente artificial”. Y “Créese que es opinion general de los hombres que la vocación natural de la mujer reside en el matrimonio y la maternidad”, en John Stuart MILL, *La esclavitud femenina*, Tenerife-Madrid, Artemisa, 2008, pp. 117 y 133.

¹⁴ MILL, John Stuart, *The Subjection of Women...*, p. 27. “Todas las mujeres son educadas desde su niñez en la creencia de que el ideal de su caracter es absolutamente opuesto al del hombre: se les enseña a no tener iniciativa y no conducirse según su voluntad consciente, sino a someterse y a consentir en la voluntad de los demás. Todos los principios del buen comportamiento les dicen que el deber de la mujer es vivir para los demás; y el sentimentalismo corriente, que su naturaleza así lo requiere: debe negarse completamente a sí misma y no vivir más que para sus afectos”. La traducción de este pasaje está tomada de Ana de MIGUEL ÁLVAREZ, “El feminismo en clave utilitarista ilustrada: John S. Mill y Harriet Taylor Mill”, en Celia AMORÓS y Ana de MIGUEL [eds.], *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización 1. De la Ilustración al Segundo sexo*, Madrid, Minerva, 2007 [2005], pp. 186-187. La traducción de Pardo Bazán, en John Stuart MILL, *La esclavitud femenina...*, pp. 98-99.

pero acaba conduciéndose con él, de manera inconsciente, como su madre. Es la fuerza de la tradición, de todas las estructuras sociales que impulsan a una mujer a ser madre y a actuar como tal. En esa ambigüedad se mueve Mina. He aquí un excelente ejemplo del poder que tienen los discursos (o las ideologías) para construir identidades, y lo difícil que resulta en muchos casos resistirse a ellos. Pero Mina, en el momento en el que es consciente de la situación y reflexiona, se resiste. Y deja constancia de ello en su diario.

En su posterior y breve encuentro con Quincey Morris (amigo de Arthur Holmwood y antiguo pretendiente de Lucy), el americano incide de nuevo en la función consoladora de la mujer: “*No one but a woman can help a man when he is in trouble of the heart; and he had no one to comfort him*”¹⁵. Y de nuevo Mina, sin pensarlo, reconforta al muchacho: “*It seemed but poor comfort to so brave and unselfish a soul, and impulsively I bent over and kissed him*”¹⁶. Justo antes le ha pedido ser su amiga para aliviarlo cuando lo necesite. La parte maternal de Mina parece adueñarse de ella en cuanto ve a un hombre afligido.

FRUSTRACIÓN

Si hasta ese momento Mina desarrollaba una labor activa, llevando el peso y la dirección de las conversaciones, recopilando información, transcribiendo los diarios, poniendo al día sobre todo lo acontecido en relación con Drácula a los varones, sin olvidarse de reconfortarlos como una buena madre, con la llegada de Van Helsing todo cambia.

Al anochecer los miembros del grupo se reúnen para elaborar una estrategia encaminada a acabar con Drácula. Es Van Helsing, enseguida, quien la ubica en su lugar: “*Professor Van Helsing took the head of the table (...). He made me sit next to him on his right, and asked me to act as secretary*”¹⁷. La joven pasa a ocupar, a instancias del líder del grupo, un lugar

¹⁵ “Sólo una mujer puede ayudar a un hombre cuando tiene problemas del corazón; y él no tenía a nadie que le consolara”, en *XVII, Mina, 30 September, 204 [395]*.

¹⁶ “Me ha parecido tan pobre consuelo para un alma tan generosa y valiente que, impulsivamente, me he inclinado y le he besado”, en *XVII, Mina, 30 September, 204 [396]*.

¹⁷ “El profesor Van Helsing presidió la mesa (...), y me hizo sentarme a su derecha, pidiéndome que hiciera las veces de secretaria”, en *XVIII, Mina, 30 September, 208 [405]*.

más acorde con su condición de mujer. Recupera así la función que iba a desempeñar tras su matrimonio con Harker, transcribiendo lo que los varones tengan a bien decir. Como puede apreciarse en la entrada del día 30 de septiembre, su labor se limita a pasar a limpio el largo discurso del médico holandés.

Esta posición subordinada queda claramente reforzada en un momento de la reunión, cuando Van Helsing les pregunta si están efectivamente dispuestos a combatir al vampiro. Con su marido, a lo que parece, ya recuperado de su falta de hombría, el papel de Mina pasa a ser absolutamente secundario:

When the Professor had done speaking my husband looked in my eyes, and I in his; there was no need for speaking between us. «I answer for Mina and myself», he said¹⁸.

Mina, en esa reunión, ni siquiera tiene voz. Con Jonathan Harker, el varón, en plenas facultades, la mujer calla. Es él quien habla por ella. Y entonces, al final del encuentro, Van Helsing apuntilla cualquier esperanza que pudiera albergar Mina:

And now for you, Madam Mina, this night is the end until all be well. You are too precious to us to have such risk. When we part tonight, you no more must question. We shall tell you all in good time. We are men, and are able to bear; but you must be our star and our hope, and we shall act all the more free that you are not in danger, such as we are¹⁹.

La posición de Van Helsing reproduce el pensamiento más conservador y reaccionario que sobre las mujeres existía en la Inglaterra de su tiempo. Las mujeres no deben correr el más mínimo riesgo, pues son demasiado débiles para soportarlo. Su lugar es la casa, y su actitud ha de ser pasiva, siempre a la espera de los dictados de los varones. Mina ni siquiera debe preguntar (con lo que eso significa para ella), sino esperar en silencio a que ellos decidan contarle algo, que será cuando todo haya acabado. Cualquier otra actitud

¹⁸ Cuando el profesor terminó de hablar, mi marido me miró a los ojos, y yo a los suyos; entre nosotros no había necesidad de palabras.

--Yo respondo por Mina y por mí mismo --dijo", en *XVIII, Mina, 30 September, 210 [407]*.

¹⁹ "En cuanto a usted, madam Mina, esta será la última noche que participe en este asunto hasta que todo se haya arreglado. Es usted demasiado preciosa para nosotros como para correr semejante riesgo. A partir de que nos separemos esta noche, no deberá preguntar más. Ya se lo contaremos todo a su debido tiempo. Nosotros somos hombres, capaces de soportarlo; pero usted debe ser nuestra estrella, nuestra esperanza, y actuaremos con mucha más libertad si sabemos que no corre usted el mismo peligro que nosotros", en *XVIII, Mina, 30 September, 213-214 [413-414]*.

comportaría un estorbo para la importante misión de los hombres. Es difícil condensar en apenas cinco líneas los principales rasgos de una ideología con la que, a estas alturas, tan familiarizados estamos. Mina vuelve a quedar encerrada en un inmenso paréntesis. En este caso los muros de una enorme y fría mansión victoriana que hace también las veces de manicomio. La princesa ya está en el castillo. ¿O quizá sería mejor decir en la jaula?

Los varones están de acuerdo con la decisión tomada unilateralmente por el médico holandés. Tan solo se lo ha consultado un par de horas antes a su pupilo, el doctor Seward. El tono del galeno, además, es taxativo, completamente autoritario, y deja a Mina sin la más mínima oportunidad de réplica. Sus palabras no la invitan, sino que la conminan, la obligan, a obedecer. La obligan a no preguntar: “*you no more must question*”; la obligan a ocupar el lugar que los varones deciden: “*you must be our star*”. Y Mina, como le sucede antes con Harker, ha de callar. No está en absoluto de acuerdo, pero no tiene más opción que guardar silencio.

*It did not seem to me good that they should brave danger and, perhaps, lessen their safety—strength being the best safety—though care of me; but their minds were made up, and, though it was a bitter pill for me to swallow, I could say nothing, save to accept their chivalrous care of me*²⁰.

Mina sabe, además, que en la situación en la que está cualquier protesta o muestra de desacuerdo con la decisión adoptada sólo puede reportarle males mayores: “*I did not say anything, for I had a greater fear that if I appeared as a drag or a hindrance to their work, they might even leave me out of their counsels altogether*”²¹. Debido a su carácter y personalidad, Mina necesita saber, necesita al menos enterarse de lo que acontece: prefiere seguir siendo una simple transcritora a quedarse completamente excluida del grupo. En cualquier caso, su enfado con los hombres es evidente en el último párrafo de su entrada del día 30 de septiembre.

²⁰ “A mí no me pareció bien que fueran a enfrentarse al peligro quizá con su seguridad menguada —pues a mayor número, mayor seguridad—debido a su preocupación por mí; sin embargo, la decisión estaba tomada y, aunque para mí fue una píldora amarga de tragar, no pude decir nada salvo aceptar su caballerosa preocupación por mí”, en *XVIII, Mina, 30 September, 214 [414]*.

²¹ “No dije nada, pues que pudieran excluirme por completo de sus reuniones si llegaban a considerarme un impedimento o un estorbo para su labor me daba más miedo aún”, en *XVIII, Mina, 30 September, 214 [414]*.

*Manlike, they have told me to go to bed and sleep; as if a woman can sleep when those she loves are in danger! I shall lie down and pretend to sleep, lest Jonathan have added anxiety about me when he returns*²².

Mina, efectivamente, está enfadada por la decisión adoptada. Aunque unas horas antes desempeñaba el papel de madre, ahora la tratan como a una persona menor de edad, como a una niña a la que hay que decirle que se vaya a la cama. Pese a esa desconsideración, ella se esfuerza por comportarse como debe hacerlo una “buena” esposa: disimulará que duerme para no preocupar más de lo necesario a su marido. Al día siguiente la escena se repite. Aunque ella sigue haciendo importantes esfuerzos por parecer alegre (“*I did what I could to brighten them up*”²³), los hombres siguen tratándola igual:

*After dinner they sent me to the bed, and all went off to smoke together, as they said, but I knew that they wanted to tell each other of what had occurred to each during the day; I could see from Jonathan's manner that he had something important to communicate*²⁴.

Como apunta Elizabeth Miller, los varones utilizan “*the social custom (...) as a weapon to reinforce her exclusion*”²⁵. Fumar es cosa de hombres. Las diferencias sociales de género, en este caso el acto de trasladarse de habitación tras la cena para fumar, son empleadas para dejarla al margen de una manera elegante; pero a Mina, tan inteligente como es, no le cuesta descubrir sus auténticas intenciones.

Conociendo el carácter de la joven, es imposible que lleve bien permanecer alejada del grupo: “*It is strange to me to be kept in the dark as I am today*” (“Qué extraño me resulta verme condenada al desconocimiento”)²⁶. Una parte de ella comprende los motivos de los hombres: “*And now I am crying like a silly fool, when I «know» it comes from my husband's great love and from the*

²² “Como hombres que son, me han dicho que me vaya a la cama y duerma; ¡como si una mujer pudiera dormir mientras aquellos a los que ama están en peligro! Me echaré y figuré dormir para que Jonathan no tenga que preocuparse por mí cuando regrese”, en XVIII, *Mina*, 30 September, 214 [414].

²³ “Yo he hecho todo lo posible por animarles”, en XIX, *Mina*, 1 October, 228 [438].

²⁴ “Después de la cena me han enviado a la cama y se han retirado a fumar. O al menos eso han dicho, pero yo sé que lo que querían era contarse lo que han averiguado cada uno durante el día; me he dado cuenta, por cómo se comportaba Jonathan, de que tenía algo importante que comunicarles”, en XIX, *Mina*, 1 October, 228 [438].

²⁵ MILLER, Elizabeth, “Coffin nails: Smokers and Non-smokers in *Dracula*”, en *Journal of Dracula Studies* [revista electrónica], St. John's, Nfld.: The Chapter, Number 1 [5 p.] (1999), p. 3. “[Utilizan] las costumbres sociales (...) como arma para reforzar su exclusión”. La traducción es mía.

²⁶ En XIX, *Mina*, 1 October, 225 [434].

*good, good wishes of those other strong men*²⁷. Sabe que es la forma que tienen de pensar y que su actitud hacia ella obedece a una preocupación sincera; sin embargo, su parte más activa y más pública sabe también que comenten con ella una gran injusticia, que ella podría ayudarles en la búsqueda y localización de Drácula. Mina vive todo ese proceso con una enorme frustración.

La furia y la inutilidad que siente las desplaza hacia el llanto, un llanto que ella misma no acaba de entender muy bien. Se castiga diciéndose que llora como una tonta (*"like a silly fool"*), se castiga escribiendo que la culpa de que Lucy haya muerto es suya (*"If I hadn't gone to Whitby, perhaps poor dear Lucy would be with us now. She hadn't taken to visiting the churchyard till I came..."*²⁸), pero en realidad llora de rabia e indignación ante el encierro al que la han sometido los varones, ante la impotencia que siente de no poder ayudar²⁹. Es entonces cuando escribe:

*There now, crying again! I wonder what has come over me today. I must hide it from Jonathan, for if he knew that I had been crying twice in one morning –I, who never cried on my own account, and whom he has never caused to shed a tear-- the dear fellow would fret his heart out. I shall put a bold face on, and if I do feel weepy, he shall never see it. I suppose it is one of the lessons that we poor women have to learn...*³⁰.

Este párrafo es extraordinariamente significativo, pues expresa en unas pocas líneas la complejidad del carácter de Mina, la cantidad de emociones, sentimientos, deseos, temores, fuerzas y condicionantes que actúan sobre ella.

²⁷ "Y ahora estoy llorando como una tonta, cuando sé que todo es consecuencia del gran amor que me profesa mi esposo, y de los mejores deseos de todos esos hombres fuertes", en *XIX, Mina, 1 October, 226 [434]*. Traducción de Óscar Palmer ligeramente modificada. Incomprensiblemente, Palmer traduce *"those other strong men"* como "los demás".

²⁸ "Si no hubiera ido a Whitby, quizá la pobre y querida Lucy aún seguiría con nosotros. Ella no había adoptado la costumbre de visitar el cementerio hasta que llegué yo...", en *XIX, Mina, 1 October, 226 [435]*.

²⁹ En la entrada de Mina que estamos comentando, fechada el 1 de Octubre, la joven acaba de ser mordida por primera vez por Drácula. Quizá algún comentarista esté tentado de vincular los constantes lloros de la joven con el ataque de Drácula, del que ella, en el momento en el que escribe en su diario, aún no es consciente. Podría haber alguna relación, aunque yo aún no se la he encontrado. Tras el mordisco del vampiro sus víctimas suelen estar cansadas y pálidas y débiles, presumiblemente debido a la falta de sangre. Pero hasta ahora no he encontrado pruebas de que tras el mordisco del vampiro las personas estén más sensibles o llorosas.

³⁰ "¡Ya estoy llorando otra vez! No sé qué me pasa hoy. Debo ocultárselo a Jonathan, pues si supiera que he estado llorando dos veces en una misma mañana –yo, que nunca he llorado por mí, y a la que él nunca ha dado motivo para derramar una sola lágrima--, al pobrecito mío se le partiría el corazón. Tendré que disimular, y si me siento llorosa no permitiré que me vea. Supongo que es una de las lecciones que tenemos que aprender nosotras, las pobres mujeres...", *XIX, Mina, 1 October, 226 [435]*.

Mina sufre. Está llorando otra vez de rabia y frustración, aunque ella no sabe muy bien por qué (dice que nunca ha llorado por sí misma y que Jonathan no le ha dado nunca motivos para derramar una sola lágrima). Lo que sí sabe es que tiene que ocultarle su situación a su marido. Las razones de este comportamiento tienen que ver con la forma en la que ha sido educada: la esposa debe atender y recibir siempre al esposo con alegría y buenos modos. Esta obligación moral puede apreciarse en Lucy: “*When Arthur came to lunch he looked quite grieved when he saw me, and I hadn't the spirit to try to be cheerful*”³¹; pero también en Mina mientras cuida a Jonathan: “*The strain of keeping up a brave and cheerful appearance to Jonathan tries me, and I have no one here that I can confide in*”³². Por eso ahora, aunque Mina se encuentra triste y llorosa, no puede causarle más pesar a su esposo. Volviendo a la doctrina de las esferas separadas, los asuntos de él son mucho más importantes que las pequeñas cuitas de ella. Sería una grave irresponsabilidad por su parte importunarle con sus minucias. De ahí su determinación por disimular, por reprimir su dolor y su tristeza: “*I shall put a bold face on, and if I do feel weepy, he shall never see it*” (“Tendré que disimular, y si me siento llorosa no permitiré que me vea”).

La clave, sin embargo, está en la locución con la que Mina concluye el párrafo: “*I suppose it is one of the lessons that we poor women have to learn...*” (“Supongo que es una de las lecciones que tenemos que aprender nosotras, las pobres mujeres...”). ¿Qué está diciendo Mina con esa frase? Cada una de sus palabras resulta reveladora. No sólo porque descubre lo que realmente piensa sobre su situación, sino porque desvela el escenario en el que se encuentran otras. Lo que viene a expresar Mina es que callarse sus opiniones, reprimirse, disimular sus sentimientos, son algunas de las lecciones que las mujeres deben aprender para no ser repudiadas en este mundo de hombres. Con dicha afirmación la joven demuestra conocer exactamente el contexto en el que vive, cómo ha de comportarse una mujer para no ser rechazada por la sociedad. Sin embargo, su aseveración va acompañada de una serie de términos que otorgan a la frase una gran carga ideológica y moral.

³¹ “Cuando Arthur [su prometido] vino a almorzar pareció muy afligido al verme y yo no estaba de humor para fingir alegría”, en IX, *Lucy, Hillingham, 24 August, 103 [217]*.

³² “El esfuerzo de mantener una apariencia valerosa y animada ante Jonathan resulta agotadora, y aquí no hay nadie en quien pueda confiar”, en XII, *Mina, 18 Sept., 143 [287]*.

El empleo de las palabras “*lessons*” y “*learn*”, alude al campo semántico del aprendizaje, de la enseñanza. Ese callarse, ese reprimirse, ese disimular, no está en la naturaleza de las mujeres, sino que es algo que, como niñas pequeñas, tienen que aprender si quieren evitarse problemas. Del mismo modo, el “*suppose*” es un verbo que, en este contexto, está cargado de inconformismo y resignación hacia la situación de “las pobres mujeres”. Resignación porque alude a un conflicto cuya solución queda fuera de su alcance, pues son otros –los varones—quienes dominan la vida política, económica y social. Inconformismo porque la palabra “suponer” también trasluce duda y sospecha, sugiriendo de este modo que la joven no comparte ese dictado. ¿Por qué debemos aprender este tipo de lecciones?, parece estar preguntándose Mina. De igual modo, al emplear el pronombre personal en tercera persona –ese “nosotras” (“*we poor women*”)--, identifica sus cuitas y su malestar con todo el género femenino. No sólo subraya así la situación subordinada de las mujeres, sino que sabe y siente que forma parte de un colectivo que está siendo tratado de manera injusta. “*I suppose it is one of the lessons that we poor women have to learn...*”. En esta frase está comprimida toda una concepción del mundo. Quizá sea el momento de profundizar en las opiniones de Mina sobre las reivindicaciones feministas.

FEMINISMOS

El parecer de Mina con respecto a su situación parece clara. Si su diario de Whitby no fuera suficiente para convencernos de la vida que le gustaría llevar si no estuviera tan sometida a los varones, la frase con la que acabábamos el epígrafe anterior debería disipar cualquier duda que nos quedara al respecto. Por lo estudiado hasta ahora es evidente que Mina reivindica y pone de manifiesto la necesidad de participación de las mujeres en los asuntos públicos, sin menoscabo de que puedan seguir desempeñando su papel como madres y esposas. A poco que se profundice en su diario puede observarse con nitidez que todo en ella está orientado hacia el exterior, hacia una reivindicación de la mujer como sujeto independiente y autónomo, con capacidad y derecho a tomar sus propias decisiones, sean éstas las que sean.

Tanto la redacción simbólica de su diario, como su vocación laboral, su interés por el mundo que la rodea y su decisiva participación en la destrucción de Drácula, apuntan en esa dirección. Bien distinto es que las figuras masculinas, con Van Helsing a la cabeza, la vean como un modelo intachable de la feminidad burguesa y la quieran relegar a la esfera doméstica. Es entonces cuando Mina no sólo muestra lo insatisfecha que está con su situación, sino que se siente solidaria con la del resto de las mujeres.

Sin embargo, una cosa es lo que ella piensa sobre la condición de la mujer, y otra muy distinta tratar de averiguar su parecer ante las distintas reivindicaciones feministas que por aquellos años estaban cuestionando la autoridad masculina y agitando el espacio público. Antes de profundizar en esta cuestión se hace necesario realizar dos aclaraciones. La primera tiene que ver con el propio concepto de feminismo. Como Karen Offen apunta, la palabra feminismo no comenzó a emplearse hasta finales del siglo XIX, y no fue hasta la primera década del siglo XX que empezó a usarse asiduamente³³:

To complicate matters, historians of Europe discovered that the term "feminism" itself barely existed before the twentieth century and that, from the time of its introduction, it was controversial (...) It only began to be used widely in France in the early 1890s and then principally as a synonym for women's emancipation. (...) By 1894-95 the terms had crossed the Channel to Great Britain³⁴.

Este hecho hace que muchos historiadores califiquen de feministas a distintas mujeres y hombres de períodos históricos anteriores a esas fechas, produciendo una cierta confusión en el término. Puede haber una gran variedad de comportamientos susceptibles de ser calificados como feministas:

This broad problem applies very directly to Victorian England. Here too, almost all contemporary historians use the term freely to describe not only those who were active within the women's movement, but also a wide range of female activists and women writers who preceded or who had very little to do

³³ Sobre distintas discrepancias a este respecto, ver Barbara CAINE, *Victorian Feminists*, Oxford, Oxford University Press, 1993, pp. 5-6.

³⁴ OFFEN, Karen, "Defining Feminism: A Comparative Historical Approach", *Signs*, Chicago (IL) [etc.], University of Chicago Press, Vol 14 nº1 (Autumn, 1998), pp. 126-127. Hay traducción de Marisa Ferrandis Garrayo: "Por si las dificultades planteadas no fueran suficientes, los historiadores de Europa descubrieron que el propio término «feminismo» prácticamente no existía antes del siglo XX, y que fue polémico desde el momento mismo de su introducción. (...) Su uso empezó a generalizarse en Francia a principios de los años noventa del siglo XIX como sinónimo de emancipación de la mujer. (...) Hacia los años 1894-95 dichos términos habían cruzado el canal en dirección a Gran Bretaña", en Karen OFFEN, "Definir el feminismo: un análisis histórico comparativo", en *Historia social*, nº9, 1991, Valencia, Centro de la UNED Alzira, pp. 108-110.

*with the women's movement. Hence both the meaning of the term and its precise application remain vague and variable*³⁵.

Tal como sigue argumentado Barbara Caine, había muchas personas que, sin pretender avalar las protestas y las campañas de las activistas en favor de los derechos de las mujeres, sí estaban convencidas de que eran necesarios diferentes cambios legislativos y sociales para mejorar su situación. Del mismo modo, algunos ciudadanos podían estar de acuerdo en algunas de sus demandas, como la necesidad de recibir una educación universitaria en igualdad con los hombres, y rechazar otras, como el derecho al sufragio femenino³⁶.

Aclarado este punto, la decisión de Caine me parece sensata: seguir utilizando la palabra feminismo para referirse a todos aquellos comportamientos que demuestran una clara preocupación por la situación de las mujeres y la necesidad de eliminar las injusticias, los obstáculos y las distintas formas en las que han sido oprimidas. Sin olvidar, eso sí, que hacia 1900 existía una gran cantidad de feminismos: “«*familial feminists*», «*integral feminists*», «*Christian feminists*», «*socialist feminists*», «*radical feminists*», and «*male feminists*», among others”³⁷. Y también que: “*there have been significant shifts in the range of ideas, attitudes, and concerns of feminists, as of other political groups*”³⁸.

La segunda aclaración, derivada directamente de la primera, tiene que ver con la homogeneidad de este movimiento reivindicativo. A este respecto resulta fundamental acudir a Joan W. Scott:

Feminism as a politics appeals to the «women» in whose name it acts as if they were a permanent and clearly distinguishable social group in order to

³⁵ CAINE, Barbara, *Victorian Feminists...*, p. 4. “Este complejo problema se aplica muy directamente a la Inglaterra victoriana. También en este caso, la mayoría de los historiadores contemporáneos usan libremente el término para describir no solo a aquellas activistas del movimiento por los derechos de las mujeres, sino también a una amplia gama de activistas y escritoras que las precedieron o que tenían muy poco que ver con el movimiento por los derechos de las mujeres. De ahí que tanto el significado del término como su empleo preciso, siguen siendo equívocos y cambiantes”. La traducción es mía.

³⁶ CAINE, Barbara, *Victorian Feminists...*, pp. 4-5.

³⁷ OFFEN, Karen, “Defining Feminism: A Comparative Historical Approach”, *Signs...*, p. 128. Hay traducción de Marisa Ferrandis Garrayo: “«feministas de la familia», «feministas integrales», «feministas cristianas», «feministas socialistas», «feministas radicales» y «varones feministas», entre otros”, en Karen OFFEN, “Definir el feminismo: un análisis histórico comparativo”, en *Historia social...*, p. 111.

³⁸ CAINE, Barbara, *Victorian Feminists...*, p. 6. “Se han producido cambios significativos en el alcance de las ideas, las posiciones y las preocupaciones de las feministas, así como de la de otros grupos políticos”. Mi traducción.

*mobilize them into a coherent political movement; the history of feminism thus has been the history of the project of reducing diversities (of class, race, sexuality, ethnicity, politics, religion, and socio-economic status) among females to a common identity of women (usually in opposition to patriarchy, a system of male domination). To the extent that feminist history serves the political ends of feminism, it participates in producing this essentialized common identity of women*³⁹.

Lo que hay que tener en cuenta a la hora de abordar históricamente el tema del feminismo es lo siguiente: reducir la riqueza y variedad de puntos de vista sobre este asunto significa empobrecer una realidad compleja, pues elimina los intereses, las preocupaciones y los problemas de los distintos sujetos históricos que han denunciado la desigualdad entre hombres y mujeres:

*Not only that ideas about women and feminity have changed over time, but that they have varied in the same periods among groups differentiated by race, class and nationality*⁴⁰.

Estudiada retrospectivamente, la historia del feminismo puede ser vista como un movimiento continuo y constante hacia la consecución de la igualdad de derechos y la emancipación. Este proceso, que “contribuye a la articulación de una determinada identidad política”, forma parte de una fantasía que, en palabras de Scott, “extrae coherencia de la confusión”, que “reduce la multiplicidad a singularidad”. O como ella misma expone:

*The history of feminism, when told as a continuous, progressive story of women's quest for emancipation, effaces the discontinuity, conflict, and difference that might undermine the politically desired stability of the categories termed women and feminist*⁴¹.

³⁹ SCOTT, Joan W., “Introduction”, en *Feminism and History*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2000 [1996], p. 4. Hay traducción castellana a cargo de Isabel Martínez Martínez: “El feminismo como una política apela a las «mujeres» en cuyo nombre actúa como si fuera un grupo social permanente y claramente distinguible con el fin de movilizarlas dentro de un movimiento político coherente; la historia del feminismo, a su vez, ha sido la historia del proyecto de reducir las diversidades entre mujeres (de clase, raza, sexuales, étnicas, políticas, religiosas y de estatus socio-económico) a una identidad común (generalmente en oposición al patriarcado, un sistema de dominación masculina). En la medida en que la historia feminista sirve a los fines políticos del feminismo, ella participa en producir dicha identidad común esencialista”, en Joan W. SCOTT, “Feminismo e historia”, en *Anuario de Hojas de WARMÍ*, Barcelona, Seminario Interdisciplinar Mujeres y Sociedad, nº8 (1997), pp. 112-113.

⁴⁰ SCOTT, Joan W., “Introduction”, en *Feminism and History...*, p. 11. Hay traducción castellana a cargo de Isabel Martínez Martínez: “[No sólo] las ideas acerca de las mujeres y de la feminidad han cambiado con los tiempos, sino que también han variado en un mismo período entre grupos diferenciados por la raza, la clase y la nacionalidad”, en Joan W. SCOTT, “Feminismo e historia”, en *Anuario de Hojas de WARMÍ...*, pp. 119-120.

⁴¹ SCOTT, Joan W., “Fantasy Echo: History and the Construction of Identity”, *Critical Inquiry*, vol 27, nº2 (Winter 2001), p. 290. Hay traducción castellana a cargo de Toni Morant i Ariño: “La historia del feminismo, si es contada como una historia continua y progresiva de la búsqueda femenina de la emancipación, borra la discontinuidad, el conflicto y la diferencia que podría socavar la políticamente deseada estabilidad de las categorías denominadas como *mujeres y feministas*”, en Joan W. SCOTT, “El

Estas consideraciones son, a mi entender, fundamentales a la hora de analizar la posición de un carácter tan complejo como el de Mina, pues es ahora cuando deberíamos preguntarnos por su feminismo. Si pese a todas las dificultades que conlleva el empleo de esta palabra, aceptamos como operativa el dictamen dado por Nancy F. Cott, apenas pueden albergarse dudas sobre la condición feminista de Mina. La definición de Cott está formada por tres elementos básicos:

First is belief in what is usually referred to as sex equality but which may be more clearly expressed in the negative, as opposition to sex hierarchy. (...) Second, feminism in my working definition presupposes that women's condition is socially constructed, that is, historically shaped by human social usage rather than simply predestined by God or nature. (...) My third point, tied to the second, is about gender group identity⁴².

De estas tres características de lo que podría ser una operativa definición de feminismo, Mina cumple sin ningún género de dudas dos de ellas. Como hemos visto, su afirmación de que *"it is one of the lessons that we poor women have to learn"* indica con bastante claridad que la situación de las mujeres, para Mina, forma parte de una construcción social, de algo que ha de aprenderse, que no forma parte de la naturaleza femenina, por mucho que ella no emplee estos mismos términos. Del mismo modo, su sentimiento de pertenencia a un grupo oprimido también es puesto de manifiesto en esa misma frase (*"we poor women"*). Por último, la primera de las características proporcionadas por Cott podría estar sujeta a una mayor discusión: aunque es evidente que desearía estar en una posición de igualdad con respecto a los varones, tampoco muestra un claro y contundente rechazo a esa jerarquía de género. Más adelante reflexionaremos sobre esa aparente apatía.

eco de la fantasía: la historia y la construcción de la identidad", *Ayer*, 62/2006 (2), Madrid, Marcial Pons, p. 119.

⁴² COTT, Nancy F., *The Grounding of Modern Feminism*, New Haven and London, Yale University Press, 1987, p. 4. Esta referencia está tomada de Barbara CAINE, *Victorian Feminists...*, pp. 6-7. "En primer lugar, la creencia en lo que generalmente se conoce como igualdad de género, aunque podría ser expresada con mayor propiedad formulándola en negativo, como una oposición a las jerarquías de género. (...) En segundo lugar, la definición de feminismo con la que trabajo presupone que la condición de la mujer es una construcción social, es decir, que ha sido formada históricamente por la práctica social humana en lugar de ser algo simplemente otorgado por Dios o la naturaleza. (...) En tercer lugar, ligado con el segundo, versa sobre la identidad grupal de género". La traducción es mía.

Las objeciones que pudieran hacerse a su feminismo no anulan en ningún caso la impresión inicial: el comportamiento de Mina se corresponde con el de una persona feminista, aunque ni ella ni prácticamente nadie en su época utilizara dicha palabra para explicar su disconformidad con respecto a la desigualdad entre los sexos. Cuestión distinta es averiguar qué tipo de feminismo despliega. La joven, desde luego, no se comporta como una activista; tampoco parece significarse públicamente a favor de ningún tipo de igualdad. Nada de eso, al menos, queda reflejado en su diario. Pese a todo, conociendo su forma de pensar y sus deseos, no cuesta imaginársela en la primera década del siglo XX manifestándose por los derechos de las mujeres, no cuesta imaginar su apoyo a una mayor presencia femenina en la vida pública, su reivindicación del voto femenino, de la igualdad con respecto al varón en el matrimonio, de su derecho a desempeñar un papel más activo en la vida política, social y cultural del país. Nos la imaginamos, sí, aunque en realidad apenas conocemos unos cuantos datos sobre Mina. Veinte entradas en un diario que abarca del 24 de julio al 19 de agosto; otras veinticinco entradas más ubicadas entre el 22 de septiembre y el 6 de noviembre, cinco cartas, un telegrama y un memorándum. Resulta difícil trazar el perfil biográfico de una persona de la que sólo sabemos lo que hizo durante cuatro meses de su existencia; unas anotaciones, además, centradas en su vida privada, en las que casi nada se nos dice sobre su trabajo y demás asuntos públicos. Mina reivindica su lugar en el mundo, de eso no cabe la más mínima duda, y ese lugar no está entre las cuatro paredes de su casa familiar.

En cualquier caso, la comparación con Lucy puede resultarnos útil para apreciar las diferencias entre la una y la otra con respecto a sus ideas de mujer. Aunque de Lucy también contamos con poca información, pronto quedan claras las diferencias entre las dos amigas. Lucy no trabaja y, tal y como comenta en una de sus cartas, “*we go a good deal to picture-galleries and for walks and rides in the park*” (“Vamos mucho a las galerías de arte y a pasear y a montar por el parque”)⁴³; y en otra misiva añade: “*We have such walks and drives, and rides, and rowing, and tennis, and fishing together*” (“Vamos a dar largos paseos, caminando y en automóvil, y montamos y

⁴³ En V, *Letter, Lucy Westenra to Mina Murray, 17 Chatham Street, Wednesday, 56 [135]*.

navegamos y jugamos al tenis y pescamos juntos”)⁴⁴. Su vida es bastante tranquila y despreocupada, y no la asaltan ninguna de las inquietudes que llaman con fuerza a Mina. Sus mayores quebraderos de cabeza, al menos hasta el momento en el que cae enferma, se los proporcionan sus deseos de encontrar pareja y, una vez conseguido esto, de organizar los preparativos de la boda y casarse. De hecho, las cartas iniciales que intercambia con Mina hablan por sí mismas. Mientras su amiga le confiesa sus inquietudes, sus proyectos intelectuales y su deseo de ayudar a Jonathan laboralmente, Lucy se detiene en sus amores y desamores, en los pretendientes que la cortejan. Su idea del lugar que deben ocupar las personas de su sexo también las expresa con claridad. En una sola carta se acumulan la mayoría de sus opiniones sobre el asunto.

A woman ought to tell her husband everything --don't you think so, dear? (...) Men like women, certainly their wives, to be quite as fair as they are; and women, I am afraid, are not always quite as fair as they should be⁴⁵.

Un poco más adelante añade: *“I suppose that we women are such cowards that we think a man will save us from fears, and we marry him”⁴⁶*. Y finalmente concluye:

Why are men so noble when we women are so little worthy of them? (...) Why can't they let a girl marry three men, or as many as want her, and save all his trouble? But this is heresy, and I must not say it⁴⁷.

La opinión de Lucy sobre las mujeres no es muy positiva, desde luego. Atendiendo además a esas tres características del feminismo a las que hacíamos alusión un poco más arriba, Lucy parece situarse en sus antípodas. Para la joven hay una clara diferencia entre hombres y mujeres. Si los primeros son justos, valientes y nobles, las segundas son moralmente injustas, cobardes

⁴⁴ En *Letter, Lucy Westenra to Mina Harker, Whitby, 30 August [20 August], 101 [213]*.

⁴⁵ “Una mujer debería contárselo todo a su esposo... ¿no lo crees así, querida? (...) A los hombres les gusta que las mujeres, y sobre todo sus esposas, sean tan justas como lo son ellos; y las mujeres, me temo, no siempre son tan justas como deberían serlo”, en *V, Letter, Lucy Westenra to Mina Murray, 24 May, 58 [138]*.

⁴⁶ “Supongo que nosotras, las mujeres, somos tan cobardes que cuando pensamos que un hombre nos salvará de nuestros miedos, nos casamos con él”, en *V, Letter, Lucy Westenra to Mina Murray, 24 May, 59 [139]*.

⁴⁷ “¿Por qué son tan nobles los hombres, cuando las mujeres somos tan poco dignas de ellos? (...) ¿Por qué no puede una chica casarse con tres hombres, o con tantos como la quieran, y ahorrarse todos estos problemas? Pero eso es herejía y no debo decirlo”, en *V, Letter, Lucy Westenra to Mina Murray, 24 May, 60 [141]*.

e indignas de ellos. Estas tres afirmaciones de Lucy son, de hecho, aspectos contra los que muchas feministas luchaban desde mediados del siglo XIX: “*They had sought particularly an end to the idea that womanliness or femininity necessarily involved physical and moral weakness, cowardice, and incompetence*”⁴⁸. En opinión de Lucy las mujeres deben contárselo todo a sus maridos y necesitan, además, su protección. La jerarquía sexual es clara. Por otro lado, aunque Lucy también emplea el “nosotras” (“we”) para referirse en conjunto al género femenino, lo hace en un sentido esencializador: las mujeres somos injustas, las mujeres somos cobardes, las mujeres somos indignas de ellos. Lucy tiene conciencia de pertenecer a un grupo, pero considera que la posición subordinada de las mujeres no sólo es necesaria, sino que también es natural⁴⁹.

La única referencia similar a las de Lucy que efectúa Mina acontece durante su primera entrevista con Van Helsing, cuando le entrega el diario taquigrafiado de Jonathan. En ese momento escribe: “*I suppose it is some of the taste of the original apple that remains still in our mouths*” (“Supongo que algo del sabor de la manzana original aún persiste en nuestras bocas”)⁵⁰. Como ya se ha explicado anteriormente, el “yo” que realiza dicha afirmación se corresponde con la parte de Mina más adscrita a ese ideal doméstico tan exigente con las mujeres. De este modo, más que contradecir lo dicho hasta ahora, lo que esa expresión subraya es la presión que el discurso patriarcal ejerce sobre las mujeres, haciéndoles creer que son efectivamente malas y

⁴⁸ CAINE, Barbara, *Victorian Feminists...*, p. 251. “Particularmente, se habían esforzado por acabar con la idea de que lo femenino o la feminidad, implicaba necesariamente la debilidad física y moral, la cobardía y la incompetencia”. La traducción es mía.

⁴⁹ Dentro de las lecturas críticas de *Drácula*, sin embargo, la posición ideológica de Lucy con respecto a las mujeres ha sido objeto de intensas discusiones. Muchos críticos consideran que ese deseo de casarse con tres hombres que le confiesa en una carta a Mina sería una reivindicación de la libertad sexual de las mujeres. Esa frase ha sido empleada para justificar el rechazo que la desbordante sexualidad de Lucy, una vez convertida en vampiro, provoca en los hombres. La “segunda” muerte de Lucy, por tanto, sería un castigo patriarcal por desviarse de los cánones victorianos al reivindicar una posición más activa y sexualmente independiente para las mujeres. El razonamiento, si bien en principio puede resultar convincente, parte de una premisa errónea. Los varones no conocen el contenido de esa carta hasta un tiempo después de la “segunda” muerte de Lucy, por lo que no pueden castigarla por algo que no saben que ha dicho o pensado. Del mismo modo, la permanente actitud de Lucy la ubica claramente en una posición muy distinta a la de Mina. Tomar una frase escrita en un momento de pena, rabia y congoja por el hecho de tener que rechazar la proposición matrimonial de varios hombres no puede tomarse como modelo de nada. Coincido plenamente con la apreciación de Sos ELTIS, “Corruption of the Blood and Degeneration of the Race: *Dracula* and Policing the Borders of Gender”, en, Bram STOKER, *Dracula*, edited by John Paul RIQUELME, Boston, New York, Bedford/St. Marin's, 2002, p. 457.

⁵⁰ En XIV, *Mina*, 25 September, 164 [326].

pecadoras por naturaleza. Como dice John Stuart Mill: “*It would be a miracle if the object of being attractive to men had not become the polar star of feminine education and formation of character*”⁵¹. El hecho de que Mina se rebele ante ese modelo, que sea capaz de ver lo injusto de la situación y que incluso lo niegue, como ya hemos visto, la colocan como una indudable defensora de los derechos de la mujer, alejándose decididamente de los postulados defendidos por su amiga Lucy. Mina, en este aspecto, como en tantos otros, no está exenta de contradicciones, pero es precisamente eso lo que hace de ella un personaje tan humano y fascinante.

La relación de Mina con las reivindicaciones de las mujeres no termina ahí. Vistas las similitudes que su pensamiento mantiene con las ideas feministas, nos ocuparemos ahora de las diferencias.

LA «NUEVA MUJER»

El fenómeno de la «Nueva Mujer» (“*New Woman*”) fue al mismo tiempo una creación literaria y un variado conjunto de discursos sociales surgidos en la última década del siglo XIX. Su aparición está directamente relacionada con los debates en torno al papel que la mujer debía desempeñar en relación al matrimonio, la sexualidad, los derechos políticos, las condiciones laborales, los modos de vida y la moda⁵². Aunque su impacto entre la opinión pública se produjo en 1894, muchos de los debates que afloraron entonces ya venían fraguándose desde la década de los sesenta, y a partir de 1880 las discusiones en torno a la chica moderna y la «nueva mujer», fueron multiplicándose en distintas publicaciones periódicas⁵³.

⁵¹ MILL, John Stuart, *The Subjection of Women...*, p. 28. Traducción de Emilia Pardo Bazán: “Vemos que sería preciso un milagro para que el deseo de agradar al hombre no llegue a ser en la educación y formación del carácter femenino una especie de estrella polar que señala el rumbo fijo e invariable”, en MILL, John Stuart, *La esclavitud femenina...*, pp. 99-100.

⁵² HUGHES, Linda, “A Club of Their Own: The «Literary Ladies», New Women Writers, and *Fin-De-Siècle* Authorship”, en *Victorian Literature and Culture* (2007), nº 35, Cambridge, Cambridge University Press, p. 233. Ver también Linda DOWLING, “The Decadent and the New Woman in the 1890's”, *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 33, nº 4 (Mar., 1979), pp. 434-453.

⁵³ CAINE, Barbara, *Victorian Feminists...*, p. 252.

Pese a la importancia y el tono que llegaron a alcanzar estos debates durante la década de 1890 y los primeros años del siglo XX, no existía un claro consenso sobre lo que significaba realmente la expresión «nueva mujer».

In some novels (...) it was women's rejection of marriage, motherhood, and indeed of their own sexuality which was the central concern. (...) In others (...) the rejection of marriage went along with an endorsement of free love. In yet others, mostly the novels written by women (...) the central subject was not so much women's demand for a new freedom as their recognition of the evil consequences which they suffered as a result of male sexual promiscuity and brutality (...). Did not reject marriage entirely, but they showed what women suffered in marriage, and demanded a recognition of their need for personal and sexual autonomy within it⁵⁴.

En cualquier caso, a partir de 1890, revistas como *Punch* o *The Saturday Review*, comenzaron a denigrar este movimiento feminista, que al parecer aún no tenía un nombre reconocible, acusándolas de querer disfrutar de las mismas oportunidades que los hombres, “*included activities like cigar smoking, proposing marriage, haunting clubs, and outdoing men in all the popular sports of the day*”⁵⁵.

Hubo que esperar hasta 1894 para que la novelista Sarah Grand, partidaria de las reivindicaciones de este nuevo perfil femenino, redactara un artículo publicado en *The North American Review*⁵⁶. En el artículo, titulado “The New Aspect of the Woman Question”, Grant distingue entre “*a new intellectual woman and an older physical, domestic, and ill-treated woman to whom she referred contemptuously as «the cow woman»*”⁵⁷. También añade que “*the new*

⁵⁴ CAINE, Barbara, *Victorian Feminists...*, p. 253. “En algunas novelas (...) el rechazo de la mujer al matrimonio, a la maternidad, e incluso a su propia sexualidad, era la principal preocupación. (...) En otras (...) el rechazo del matrimonio iba ligado con la reivindicación del amor libre. Y en otras, especialmente en aquellas novelas escritas por mujeres, (...) el tema central no era tanto la reivindicación de una nueva libertad para las mujeres, como el reconocimiento de las nefastas consecuencias que para ellas tenían la promiscuidad sexual masculina y su brutalidad (...). No rechazaban completamente el matrimonio, sino que mostraban lo que sufrían las mujeres en el matrimonio y reivindicaban el reconocimiento de su necesidad de autonomía individual y sexual dentro de él”. La traducción es mía.

⁵⁵ JORDAN, Ellen, “The Christening of the New Woman: May 1894”, en *The Victorian Newsletter*, New York, [s.n], Spring 1983, number 63, p. 19. “Incluyendo actividades como fumar, hacer propuestas de matrimonio, formar parte de clubes de caza y superar a los hombres en los deportes más populares de la época”. Mi traducción.

⁵⁶ GRAND, Sarah, “The New Aspect of the Woman Question”, en *The North American Review*, Vol. 158, No. 448 (Mar., 1894), pp. 270-276. El texto puede leerse aquí: <http://www.d.umn.edu/~csigler/PDF%20files/grand.pdf>. (Consultado el 25-04-2016).

⁵⁷ CAINE, Barbara, *Victorian Feminists...*, p. 252. “Una nueva mujer intelectual y una vieja mujer materialista, doméstica y maltratada, a quien alude despectivamente como «mujer vaca»”. La traducción es mía.

woman” está un poco por encima de la «Hermandad del Bramido» (“*Bawling Brotherhood*”), la forma en la que Grand llama a quienes ponen trabas y obstáculos para la mejora de la vida de las mujeres⁵⁸. Fue la novelista Ouida, pseudónimo de Marie Louise Ramé, la que poco tiempo después escribió “*New Woman*” en mayúsculas, otorgándole el sentido que ha llegado hasta nosotros⁵⁹.

¿Qué piensa Mina Murray sobre la «Nueva Mujer»? A lo largo de su diario tan sólo se refiere a ella en dos ocasiones en una misma entrada. Lo hace durante su estancia en Whitby, su momento de mayor libertad expresiva. Como el texto no es muy largo, lo reproduzco en su totalidad. El día 10 de agosto, a las once de la noche, escribe lo siguiente:

Same day, 11 o'clock p. m. —Oh, but I am tired! If it were not that I had made my diary a duty I should not open it to-night. We had a lovely walk. Lucy, after a while, was in gay spirits, owing, I think, to some dear cows who came nosing towards us in a field close to the lighthouse, and frightened the wits out of us. I believe we forgot everything except, of course, personal fear, and it seemed to wipe the slate clean and give us a fresh start. We had a capital «severe tea» at Robin Hood's Bay in a sweet little old-fashioned inn, with a bow-window right over the seaweed-covered rocks of the strand. I believe we should have shocked the «New Woman» with our appetites. Men are more tolerant, bless them! Then we walked home with some, or rather many, stoppages to rest, and with our hearts full of a constant dread of wild bulls. Lucy was really tired, and we intended to creep off to bed as soon as we could. The young curate came in, however, and Mrs Westenra asked him to stay for supper. Lucy and I had both a fight for it with the dusty miller; I know it was a hard fight on my part, and I am quite heroic. I think that some day the bishops must get together and see about breeding up a new class of curates, who don't take supper, no matter how they may be pressed to, and who will know when girls are tired. Lucy is asleep and breathing softly. She has more colour in her cheeks than usual, and looks, oh, so sweet. If Mr Holmwood fell in love with her seeing her only in the drawing-room, I wonder what he would say if he saw her now. Some of the «New Women» writers will some day start an idea that men and women should be allowed to see each other asleep before proposing or accepting. But I suppose the New Woman won't condescend in future to accept; she will do the proposing herself. And a nice job she will make of it, too! There's some consolation in that. I am so happy to-night, because dear Lucy seems better. I really believe she has turned the corner, and that we are over her troubles with dreaming. I should be quite happy if I only knew if Jonathan... God bless and keep him⁶⁰.

⁵⁸ GRAND, Sarah, “The New Aspect of the Woman Question”, en *The North American Review...*, pp. 270-271.

⁵⁹ JORDAN, Ellen, “The Christening of the New Woman: May 1894”, en *The Victorian Newsletter...*, p. 20.

⁶⁰ “*Mismo día, 11 p.m. en punto.* --¡Oh, estoy agotada! Si no fuera porque me he impuesto la tarea de escribir este diario, esta noche no lo habría abierto. Hemos dado un paseo fantástico. Lucy, al cabo de un rato, ya estaba de buen humor, gracias, creo, a unas adorables vacas que se nos acercaron husmeando en un campo cercano al faro, y que nos aterrorizaron a las dos como tontas. Creo que nos olvidamos de todo, excepto, por supuesto, de nuestro miedo, y fue como hacer borrón y cuenta nueva y

He transcrito el fragmento entero para que se advierta el tono jocoso, desenfadado e irónico con el que Mina escribe esta entrada. Las chicas han pasado una agradable tarde en el campo, olvidando sus problemas y preocupaciones. Mina está contenta por su amiga, porque la ve mucho mejor de salud. Acabada la jornada, mientras observa a Lucy dormir, recuerda el día con simpatía y buen humor. La joven bromea con el episodio de las vacas, ironiza sobre sus esfuerzos por no quedarse dormida ante la visita del párroco, ironiza sobre la despreocupación del propio sacerdote y sobre lo que deberían hacer los obispos para corregirlo, e ironiza sobre la «Nueva Mujer». Cuando Mina anota “*I believe we should have shocked the «New Woman» with our appetites. Men are more tolerant, bless them!*” (“Creo que habríamos escandalizado a la «Nueva Mujer» con nuestro apetito. ¡Los hombres son más tolerantes, benditos sean!”), está ironizando; es decir, realiza un comentario jocoso y despreocupado hacia ese colectivo sin tomar sus propias palabras en serio. Es más, si entendemos dicha mención en sentido irónico, los varones salen casi tan mal parados como las “nuevas mujeres”. En realidad, lo que Mina hace es comparar la intolerancia de la «Nueva Mujer» con la de los hombres, como afirmando: fíjate como son estas “nuevas mujeres” que aún son más intolerantes que los hombres.

volver a empezar de cero. En la Bahía de Robin Hood tomamos un «te completo» buenísimo, en una encantadora y anticuada posada, que tiene un mirador justo encima de las rocas cubiertas de algas de la playa. Creo que habríamos escandalizado a la «Nueva Mujer» con nuestro apetito. ¡Los hombres son más tolerantes, benditos sean! Después regresamos a casa haciendo algunas, o más bien muchas, paradas para descansar y con los corazones henchidos de un constante temor a los toros salvajes. Lucy estaba realmente cansada y nuestra intención era meternos en la cama tan pronto como pudiéramos. Sin embargo, el joven párroco vino de visita y la señora Westenra le pidió que se quedara a cenar. Tanto Lucy como yo tuvimos que librar una dura lucha contra Morfeo; sé que en mi caso fue dura, y eso que yo soy bastante heroica. Algún día los obispos deberían reunirse para ocuparse de la creación de una nueva clase de párrocos que no aceptaran invitaciones a cenar por mucho que les insistan y que aprendieran a distinguir cuándo las chicas están cansadas. Lucy está dormida y respira suavemente. Tiene más color de lo habitual en las mejillas, y se la ve... oh, realmente encantadora. Si el señor Holmwood se enamoró de ella viéndola sólo en la sala de estar, me pregunto qué diría si la viera ahora. Algunas de las «Nuevas Mujeres» plantearán algún día que los hombres y las mujeres deberían tener permitido verse unos a otros durmiendo antes de ofrecer o aceptar un declaración de matrimonio. Aunque supongo que en el futuro la «Nueva Mujer» no se conformará con limitarse a aceptar; hará las peticiones ella misma. ¡Y además las hará muy bien! Hay cierto consuelo en eso. Esta noche estoy muy contenta, pues la querida Lucy parece estar mejor. Realmente creo que ya ha superado lo peor y que por fin se han acabado sus problemas de sonambulismo. Sería feliz con saber algo de Jonathan... Que Dios le bendiga y le proteja”, en VIII, *Mina, Same day, 11 o'clock p.m., 86-87 [187-188]*.

La crítica de Mina, aunque se tomara absolutamente en serio, tampoco la colocaría automáticamente en contra del movimiento feminista. Censurar ciertas concepciones de las «*New Women*» no convierte al sujeto en defensor de la ideología de la domesticidad. Había muchas feministas que antes de la aparición de estas jóvenes ya habían hecho explícita:

*Their rejection of the idea that all women should marry, that the home was the only sphere for women, that women should be financially dependent, that chastity should be imposed on women but not men, or that women existed primarily to serve the family*⁶¹.

Millicent Fawcett, importantísima feminista británica y una de las principales responsables de que más de seis millones de mujeres obtuvieran su derecho a voto en 1918, rechazaba sin ambages el viejo ideal de feminidad, pero insistía una y otra vez que el ideal defendido por la «*New Woman*» no era “nuevo”, sometiendo muchos de sus postulados a duras críticas⁶². El comentario de Mina podría ser de similar tenor al de Millicent Fawcett.

Volviendo a la entrada de su diario, resulta curioso comprobar cómo la primera alusión a esta corriente feminista que estaba emergiendo con fuerza por aquellos años está precedida por un comentario sobre las “adorables vacas” (“*dear cows*”), que las “aterrorizaron como a dos tontas”. Y que poco después se produzca otra acotación sobre el “constante temor a los toros salvajes” (“*a constant dread of wild bulls*”), esos animales que tanto “braman”. ¿Habrá leído Mina el artículo de Sarah Grant? Al final las amigas huyen de unas y de otros, aunque no les resulta tan fácil, ni siquiera en Whitby, escapar a sus condicionantes sociales: acaban por agasajar al párroco forzadas por las convenciones de la época. Es algo más tarde, tras la marcha del sacerdote y una vez Lucy se ha quedado dormida, cuando escribe su segundo comentario sobre la «Nueva Mujer»:

Some of the «New Women» writers will some day start an idea that men and women should be allowed to see each other asleep before proposing or accepting. But I suppose the New Woman won't condescend in future to

⁶¹ CAINE, Barbara, *Victorian Feminists...*, p. 254. “Su rechazo a la idea de que todas las mujeres debían casarse, que la casa era el único ámbito de la mujer, que las mujeres debían ser económicamente dependientes, que la castidad debía ser impuesta a las mujeres pero no a los hombres, o que la razón de ser de las mujeres era primordialmente la de servir a la familia”. La traducción es mía.

⁶² CAINE, Barbara, *Victorian Feminists...*, pp. 255-256.

*accept; she will do the proposing herself. And a nice job she will make of it, too! There's some consolation in that*⁶³.

El apoyo de Mina a estas reivindicaciones feministas no puede ser más clara. No sólo está de acuerdo con que hombres y mujeres se vean durmiendo antes de contraer matrimonio, no sólo está de acuerdo con que una mujer pueda manejarse activamente proponiéndole matrimonio a un hombre, sino que además se muestra optimista hacia el hecho de que la «Nueva Mujer» pueda hacer progresar la causa de las mujeres y cambiar las cosas. Esa posibilidad futura la consuela. ¿De qué la consuela? Evidentemente, de la situación que vive la mitad de la población en su presente (“*we poor women*”).

La actitud que despliega Mina hacia el fenómeno de la «Nueva Mujer» es perfectamente coherente con su forma de estar en el mundo, pues demuestra una más que interesante independencia de criterio y capacidad crítica. Mina está muy de acuerdo con algunas de las reivindicaciones de la «Nueva Mujer», puede burlarse un poco de sus formas, de su excesiva seriedad, de lo estrictas y rigurosas que son capaces de ser en algunas de sus posiciones, pero en el fondo es perfectamente consciente de que están luchando por sus derechos, por los derechos de las mujeres. Mina, de nuevo, nos marca la pauta, nos ayuda a entender una realidad social compleja al evidenciar que el feminismo nunca ha sido un movimiento homogéneo, por más que retrospectivamente se lo haya querido presentar así⁶⁴; también nos enseña que había muchas formas de defender y reivindicar los derechos de las mujeres a finales del siglo XIX; y que no todas pasaban necesariamente por el activismo político.

⁶³ “Algunas de las «Nuevas Mujeres» plantearán algún día que los hombres y las mujeres deberían tener permitido verse unos a otros durmiendo antes de ofrecer o aceptar una declaración de matrimonio. Aunque supongo que en el futuro la «Nueva Mujer» no se conformará con limitarse a aceptar; hará las peticiones ella misma. ¡Y además los hará muy bien! Hay cierto consuelo en eso”.

⁶⁴ SCOTT, Joan W., “El eco de la fantasía: la historia y la construcción de la identidad” en *Ayer...*, pp. 114-115.

EL SILENCIO

Mina es una mujer inquieta y activa a quien le gusta escribir. Aunque disponemos de poca información sobre su diario, cuya primera entrada está datada el 24 de julio y la última el 6 de noviembre, sí sabemos de su perseverancia, de su disciplina con la escritura. En una entrada, por ejemplo, afirma: “*Oh, but I am tired! If it were not that I have made my diary a duty I should not open it tonight*”⁶⁵. Y en otro momento anota: “*No diary for two whole days. I have not had the heart to write*” (“Llevo dos días enteros sin escribir en este diario. No he tenido coraje para hacerlo”)⁶⁶. Lo cierto es que hasta donde sabemos, Mina escribe en su diario con regularidad. Lo empieza el 24 de julio, y escribe el 25, el 26 y el 27. En agosto lo hace el día 3, el 6, el 8, el 9, el 10, el 11, el 12, el 13, el 14, el 15, el 17, el 18 y el 19. Es decir, prácticamente todos los días del mes. El 19 su texto queda interrumpido por la carta de sor Agatha y su marcha a Buda-Pest para cuidar de su prometido. Mina retoma el diario más de treinta días después, el 22 de septiembre. A partir de ahí escribe el 23, el 24, el 25, el 29, el 30, el 1 de octubre, el 2 de octubre y el 4 de octubre⁶⁷. Luego escribe el 30 y el 31 de octubre, el 1 de noviembre, el 2 y, finalmente, el día 6, fecha en la que concluye su diario y, prácticamente, la novela.

Vista la secuencia completa de sus anotaciones, sorprende la interrupción de su diario durante 25 días, entre las fechas 4 y 30 de octubre. Esta interrupción es muy distinta a la primera, aquella que acontece debido a su viaje para atender a Jonathan. Cuando en aquella ocasión retoma el diario, Mina hace explícita esa parada: “*It seems only yesterday that the last entry was made, and yet how much between then*” (“Parece que fue ayer cuando hice la última anotación y, sin embargo, cuántas cosas han sucedido desde entonces”)⁶⁸. Sin embargo, su interrupción entre el 4 y el 30 de octubre va acompañada de un silencio absoluto. Nada, absolutamente nada, comenta

⁶⁵ “¡Oh, estoy agotada! Si no fuera porque me he impuesto la tarea de escribir este diario, esta noche no lo habría abierto”, en VIII, *Mina, Same day, 11 o'clock p.m., 86 [187]*.

⁶⁶ En VIII, *Mina, 17 August, 92 [195]*.

⁶⁷ En el diario de Mina hay varios errores en las fechas de redacción de distintas entradas. La entrada del 5 de octubre, por ejemplo, se realiza el día 4. Lo mismo sucede con la del 1 de agosto. En realidad se corresponde con el 25 de julio.

⁶⁸ En XIII, *Mina, 22 September, 154 [306]*.

Mina sobre las razones de su mutismo. ¿A qué se debe? ¿Qué ha sucedido, si es que ha sucedido algo, para que se produzca?

El final de su entrada del día 4 de octubre, que Mina transcribe por error como el día 5, puede proporcionarnos alguna pista sobre las causas de su silencio: *“My surmise was not finished, could not be; for I caught sight in the mirror of the red mark upon my forehead; and I knew that I was still unclean”*⁶⁹. ¿Impura? ¿Una marca roja sobre la frente? ¿De qué está hablando Mina? La habíamos dejado el día 30 de septiembre relegada al ámbito de lo doméstico por Abraham Van Helsing y lamentándose de la situación de las mujeres. Esa misma noche, una niebla extraña ocupa su habitación, y la joven se ve asaltada por extrañas pesadillas. El día 1 de octubre le pasa algo similar: *“Last night I slept, but did not dream. (...) the sleep has not refreshed me, for today I feel terribly weak and spiritless”*⁷⁰. Efectivamente. Aunque Mina no lo advierte, el día 30 de septiembre y el día 1 de octubre, Drácula entra en su cuarto y la muerde. El día 2 de octubre Abraham Van Helsing, el doctor Seward, Arthur Holmwood y Quincey Morris acceden a la habitación, descubren allí a Drácula y Seward lo consigna en su diario. Sin embargo, Mina no escribe ni una palabra al respecto. Guarda un silencio sepulcral.

Parece necesario insistir en ello: lo único que sabemos de ese episodio es lo leído en el diario del doctor Seward y, posteriormente, en el de Jonathan Harker. Mina, esa joven tan inquieta, tan reflexiva, tan inclinada hacia la escritura, calla. Lo único que transmite es esa referencia del día 4 a la marca roja en su frente y a su impureza, un comentario del que nada entendemos si no hemos leído antes la crónica de Seward. Y luego, veinticinco días de mutismo. Es cierto que Mina no recuerda nada de lo que pasó; quizá por eso no puede decir nada al respecto. Pero, ¿veinticinco días sin anotar ni una sola línea? ¿Sin justificación alguna? El 30 de octubre apunta:

*Mr Morris took me to the hotel where our rooms had been ordered by telegraph, he being the one who could best be spared, since he does not speak any foreign language*⁷¹.

⁶⁹ “No he podido terminar mi reflexión. ¿Cómo terminarla? Pues he visto en el espejo la marca roja que tengo en la frente y he sabido que sigo siendo impura”, en XXIV, *Mina*, 5 October, 5 p.m., 279 [527].

⁷⁰ “Anoche dormí, pero no soñé. (...) El sueño no ha sido reparador; hoy me siento terriblemente débil y baja de ánimos”, en XIX, *Mina*, 2 October, 10 p.m., 228 [438].

⁷¹ “El señor Morris me ha acompañado hasta el hotel en el que habíamos reservado nuestras habitaciones por telégrafo, pues era el más prescindible, ya que no habla ningún idioma extranjero”, en XXVI, *Mina*, 30 October, 300 [569].

Mina escribe en su diario como si nada hubiera pasado, como si no llevara tanto tiempo sin escribir. ¿Es posible que el mordisco de Drácula, la impureza que parece haberle transmitido, le impida anotar sus reflexiones? Algunos comentarios de los varones sugieren esta posibilidad. El doctor Seward, por ejemplo, anota:

I fear that in some mysterious way poor Mrs Harker's tongue is tied. I «know» that she forms conclusions of her own, and from all that has been I can guess how brilliant and how true they must be; but she will not, or cannot, give them utterance⁷².

Un poco después Van Helsing, insiste en esa misma idea: “*There to her the silence now often; as so it was with Miss Lucy. She did not speak, even when she wrote that which she wished to be know later*”⁷³. Aceptando este extremo, que le pueda estar sucediendo eso mismo a Mina, el propio Van Helsing incide en que una cosa es no poder hablar y otra muy distinta no escribir. Lucy, mientras estuvo bajo el influjo del vampiro no hablaba, pero sí escribía. De hecho, es una de las primeras cosas que hace en cuanto Drácula comienza a morderla de nuevo en su casa de Londres y no puede contar con el apoyo de Mina: “*I must imitate Mina, and keep writing things down*” (“Debo imitar a Mina, y seguir anotando las cosas que van sucediendo”)⁷⁴. De hecho, Lucy escribe hasta prácticamente el mismo día de su muerte. Es razonable pensar, por tanto, que el silencio diarístico de Mina no se debe a la influencia que Drácula pueda estar ejerciendo sobre ella, sino a otro motivo. Y aunque Seward afirme que no podrá verbalizar sus brillantes razonamientos, el día 30 de octubre sí lo hace:

I have asked Dr Van Helsing, and he has got me all the papers that I have not yet seen... Whilst they are resting, I shall go over all carefully, and perhaps I may arrive at some conclusion (...). I have made a discovery. I shall get the maps and look over them... I am more than ever sure that I am right. My new conclusion is ready, so I shall get our party together and read it⁷⁵.

⁷² “Temo que, por alguna misteriosa razón, la pobre señora Harker tenga la lengua atada. Sé que ella es capaz de formar sus propias conclusiones, y a partir de todo lo sucedido hasta ahora sé lo brillantes y certeras que pueden llegar a ser; pero en este caso no las expresaré –o no podrá hacerlo– en voz alta”, en XXIV, *Seward, 5 October, 280 [528]*.

⁷³ “Ahora guarda silencio a menudo; tal y como le ocurrió a la señorita Lucy, que no habló ni siquiera cuando escribió todo lo que deseaba que se supiera más tarde”, en XXIV, *Seward, 5 October, 281 [530]*.

⁷⁴ IX, *Lucy, Hillingham, 24 August, 103 [217]*.

⁷⁵ “Se lo he pedido al doctor Van Helsing, y él ha accedido a entregarme los papeles que aún no he visto... Mientras están descansando, los repasaré cuidadosamente, y quizá llegue a alguna conclusión

Tras el mordisco de Drácula, Mina no sufre ninguna merma en sus capacidades mentales ni en su forma de mirar o de sentir. Su diario, a partir del 30 de octubre refleja la misma forma de ser y de pensar que durante su etapa en Whitby. Los razonamientos que efectúa siguen siendo brillantes; su mirada sigue siendo amplia y abarcadora, como demuestra su capacidad para prever los planes de Drácula; su curiosidad por aprender de todo cuanto se halla a su alcance continúa intacta; lo mismo puede afirmarse de la labia que despliega, de su capacidad para salirse con la suya y de su enorme perspicacia para la observación⁷⁶.

El hecho de haber sido mordida por Drácula no deja prácticamente ninguna huella en su diario, más allá de la reflexión sobre su falta de pureza y esa extraña marca en la cabeza⁷⁷. Para conocer los supuestos cambios experimentados por Mina durante ese intervalo hemos de recurrir exclusivamente al testimonio de los varones. Si añadimos el hecho de que la propia Mina no ofrece explicación ni justificación a su silencio entre el 4 y el 30

(...). He hecho un descubrimiento. Voy a buscar los mapas para examinarlos... Estoy más convencida que nunca de que tengo razón. Mi tesis está lista, de modo que voy a reunir al grupo para leérsela”, en *XXVI, Mina, 30 October, evening, 303-304 [574]*.

⁷⁶ Sobre su curiosidad por aprender de todo cuanto le rodea, he aquí un comentario a propósito de Transilvania (nótese la diferencia de enfoque con respeto al viaje emprendido por Jonathan Harker): “*The country is lovely, and most interesting; if only we were under different conditions, how delightful it would be to see it all. If Jonathan and I were driving through it alone what a pleasure it would be. To stop and see people, and learn something of their life, and to fill our minds and memories with all the color and picturesqueness of the whole wild, beautiful country and the quaint people!*” (“El país es encantador, y realmente interesante; ¡cómo habría disfrutado conociéndolo en otras circunstancias! ¡Qué placer tan grande me habría producido recorrerlo a solas con Jonathan! Deteniéndonos a hablar con la gente, para saber algo de sus vidas, y almacenar en nuestras mentes y nuestras memorias todo el color y las características de este bello y agreste país, y de sus pintorescas gentes”), en *XXVI, Mina, 31 October, 311 [588]*. Sobre su capacidad de convencer a los demás, de salirse con la suya, tenemos el caso de Van Helsing, cuando le convence para que le deje conducir también a ella: “*When we have well started I must make him rest whilst i drive. I shall tell him that we have days before us, and he must not break down when most of all his strength will be needed (...). I was successful, and we took turns driving all night*” (“Cuando partamos le obligaré a descansar mientras yo conduzco. Le diré que aún nos esperan varios días de viaje, y que no podemos correr el riesgo de que se derrumbe en el momento en el que más necesitemos sus fuerzas (...). Conseguí convencerle y condujimos por turnos toda la noche”), en *XXVII, Mina 1 November/2 November, morning, 313 [590]*. Sobre su capacidad de observación y conocer lo que los demás están pensando: “*I knew from the way Dr Van Helsing was searching about that he was trying to seek some strategic point, where we would be less exposed in case of attack*” (“Supe, por el modo en que el doctor Van Helsing estaba observando los alrededores, que estaba intentando localizar algún punto estratégico en el que estuviéramos menos expuestos en caso de ataque”), en *XXVII, Mina, 6 November, 321 [607]*.

⁷⁷ Sobre la marca en la cabeza como inscripción y sobre el silencio de Mina desde una perspectiva diferente a la mía (aunque no incompatible), ver Rebecca A. POPE, “Writing and Biting in *Dracula*”, en Glennis BYRON [ed.], *Dracula. New Casebooks*, Basingstoke, New York, Macmillan, 1999, pp. 73-74.

de octubre y que este último día escribe como si nada hubiera pasado, como si no hubiera interrumpido en ningún momento su diario, su inexplicable actitud sólo puede obedecer a tres causas.

La primera sería que la joven no escribe porque no puede, porque de alguna manera el vínculo que tiene con Drácula se lo impide. Algo así apunta Van Helsing en uno de sus escritos cuando ambos están a punto de llegar al castillo de Drácula: "*She make no entry into her little diary, she who write so faithful at every pause*" ("Tampoco ha anotado nada en su pequeño diario; ella, que aprovecha cada pausa para escribir")⁷⁸. Sin embargo, esta posibilidad no acaba de encajar si la comparamos con la experiencia de Lucy.

La segunda opción sería que Mina deja de escribir porque no quiere hacerlo, porque siente vergüenza por lo sucedido o porque está muy desanimada ante la situación. En alguna otra ocasión le ha pasado, como ya hemos visto ("*No diary for two whole days. I have not had the heart to write*"⁷⁹). Sin embargo, una cosa es estar dos, tres, cuatro o cinco días sin escribir y otra muy distinta permanecer callada casi un mes. Esta actitud no casa con su patrón de conducta ni con el hecho de que no comente nada al respecto cuando ya está más animada para retomar el diario.

La tercera posibilidad sería que alguien hubiera eliminado esas entradas del diario de Mina. Opción esta que, a mi modo de ver, es la más probable. Sobre el contenido de esas hipotéticas entradas, así como las supuestas razones de su eliminación, nada podemos conjeturar. Habrá que contentarse con sopesar esa posibilidad. Sabiendo que los silencios, en ocasiones, dicen más que las palabras.

⁷⁸ En XXVII, *Memorandum by Abraham Van Helsing, 4 November, 314 [592]*.

⁷⁹ "Llevo dos días enteros sin escribir en este diario. No he tenido coraje para hacerlo", en VIII, *Mina, 17 August, 92 [195]*.

XIV

LAS MUJERES QUE HAY EN MINA

COMPRENSIÓN

Es posible que, tras reflexionar sobre la opinión de Mina con respecto a la desigualdad entre hombres y mujeres, al lector le asalten las dudas. Si tan partidaria es de la igualdad, ¿por qué no toma partido con claridad? ¿Por qué no abandona esa ambigüedad en la que parece moverse y les planta cara a los varones, exponiéndoles realmente lo que piensa y quiere? La explicación es sencilla: porque no puede.

Vaya por delante que la suspicacia ante la actitud de Mina es razonable, pues no da muestras de un compromiso activo con la causa que parece defender. Sin embargo, su conducta debe entenderse teniendo en cuenta las enormes dificultades que encontraban aquellas mujeres que manifestaban, pública o privadamente, su intención de cambiar las cosas. No resultaba tan fácil denunciar abiertamente la situación opresiva en la que se encontraba la mitad de la población, relegada de la *res publica* y circunscrita al cuidado de la familia y a la educación de los hijos.

Estas dificultades, como venimos apuntando, no solo provenían del exterior, de aquellos varones que les imponían una determinada forma de organización social, un lugar específico y unas tareas muy concretas dentro de la sociedad. Los impedimentos provenían también de ellas mismas. A través de su educación y la vida cotidiana habían interiorizado una serie de discursos que entraban en contradicción con sus deseos más personales de independencia y de igualdad. Como argumenta Nerea Aresti, en las sociedades modernas:

Los seres humanos, divididos en dos subespecies, hombres por un lado y mujeres por otro, quedan asociados a una serie de valores y funciones que acaban por adherirse a una supuesta preexistente condición biológica. Al

naturalizarse estos ideales, no solamente el sexo, sino también el género aparece como inmutable¹.

El para nosotros desconcertante comportamiento de Mina no representa ninguna rareza, ninguna excepción. La tensión que muchas mujeres sufrían entre sus obligaciones domésticas y familiares y su vocación pública era muy elevada. Convirtió la vida de muchas de ellas en un conflicto continuado, escindiendo sus personalidades y produciendo no pocas heridas emocionales. Así explica esa tensión Louisa May Alcott en su propio diario:

School is a hard work, and I feel as though I should like to run away from it. But my children get on; so I travel up every day, and do my best. I get very little time to write or think; for my working days have begun, and when school is over Anna wants me; so I have no quiet. I think a little solitude every day is good for me. In the quiet I see my faults, and try to mend them; but, deary me, I don't get on at all. I used to imagine my mind a room in confusion, and I was to put it in order (...). I am not a good housekeeper, and never get my room in any order. I once wrote a poem about it when I was fourteen and called it «My Little Kingdom». It is still hard to rule it, and always will be I think².

Cuando la autora de *Mujercitas* escribe estas reflexiones es, presumiblemente, un poco más joven que Mina, aunque ambas comparten ocupación de soltera. Lo significativo de dicha entrada, como en las de nuestra proagnista, tiene que ver con la dicotomía que se aprecia entre sus obligaciones laborales y personales (ser una hija obediente, atenta de su hermana y ordenada) y sus intereses intelectuales. Como apunta Judy Simons, “*the tension between order and confusion (...) reflects the division of her two realms of experience. Alcott is dogged by guilt and frustration*”³.

¹ ARESTI, Nerea, “La categoría de género en la obra de Joan Scott”, en Cristina Borderías (ed.), *Joan Scott y las políticas de la historia*, Barcelona, Icaria, 2006, pp. 229-230.

² SIMONS, Judy, *Diaries and Journals of Literary Women from Fanny Burney to Virginia Woolf*, London, MacMillan, 1990, pp. 113-114. “Enseñar es un trabajo duro, y me siento como si fuera mi deber huir de él. Pero mis niños hacen progresos, así que voy todos los días y lo hago lo mejor que puedo. Tengo muy poco tiempo para escribir o pensar, ya que mis días de trabajo han comenzado, y cuando termina la escuela Anna me reclama, así que no tengo un momento tranquilo. Creo que un poco de soledad al día me hace bien. En la tranquilidad veo mis defectos, y trato de corregirlos, pero querida, no lo consigo en absoluto. Solía imaginar mi mente como una habitación desordenada que tenía que ordenar (...). No soy una buena ama de casa, y nunca tengo mi habitación en orden. Una vez escribí un poema sobre eso cuando tenía catorce años titulado «Mi pequeño reino». Aún hoy me resulta difícil gobernarlo, y creo que siempre lo será”. La traducción es mía.

³ SIMONS, Judy, *Diaries and Journals of Literary Women from Fanny Burney to Virginia Woolf...*, p. 114. “La tensión entre orden y confusión (...) refleja la división de sus dos campos de experiencia. A Alcott le persigue la culpa y la frustración”. Mi traducción.

Lo mismo le sucede a Charlotte Brontë (“a veces, cuando enseño o coso, quisiera poder leer o escribir”), a Eugénie de Guérin (“todos estos quehaceres del hogar (...) me ocupan todos los instantes y me absorben por entero a mí misma”) o a George Sand: “Si mi destino me hubiera hecho pasar inmediatamente de la dominación de mi abuela a la de un marido, es posible que jamás hubiera sido yo misma”. Lo que Sand pone de manifiesto, como sugiere Annelise Maugue, es “*le caractère destructeur pour l'être des apprentissages féminins traditionnels et l'extrême difficulté d'y échapper*”⁴.

Beatrice Webb, por ejemplo, cofundadora de la London School of Economics, “*found it personally and emotionally difficult to reconcile her professional life with her desire for marriage and domesticity*”⁵. Tanto su decisión de renunciar al matrimonio con Joseph Chamberlain y permanecer soltera, como la posterior de casarse con Sidney Webb, no fueron en ningún caso decisiones sencillas. Optar por una vida de soltera no resultaba una elección fácil, pues el rechazo social estaba a la orden del día. Pero la alternativa de casarse también estaba repleta de dificultades. Ese fue el caso, por ejemplo, de Maria Sharpe, secretaria de *Men and Women's Club*, un importante y atrevido grupo que se reunía para reflexionar sobre las relaciones entre hombres y mujeres. Esta joven hubo de hacer frente a enormes conflictos emocionales cuando decidió contraer matrimonio con el fundador del club, el darwinista Karl Pearson. Aunque Maria Sharpe había escrito e investigado sobre distintos asuntos, no publicó prácticamente nada en los treinta años que duró su matrimonio, al considerar su labor maternal y doméstica como un deber irrenunciable. Como apunta Shani D'Cruze:

*Many other less well-documented women must also have found it hard to reconcile their desire for a fulfilling emotional and sexual life with the social requirements of a married woman's role*⁶.

⁴ MAUGUE, Anne-Lise, “L'Ève nouvelle et le vieil Adam. Identités sexuelles en crise”, en Georges DUBY y Michelle PERROT, *Histoire des femmes en Occident. IV. Le XIX^e siècle*, Paris, Perrin, 2002 [1991], p. 620. Hay traducción española a cargo de Marco Aurelio Galmarini: “el carácter destructivo de los aprendizajes femeninos tradicionales y, al mismo tiempo, la extremada dificultad de escapar a ellos”, en Anne-Lise MAUGUE, “La nueva Eva y el viejo Adán: identidades sexuales en crisis”, en Georges DUBY y Michelle PERROT, *Historia de las mujeres en Occidente Tomo 4. El siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001 [1990-1993], pp. 564-565. La cita está tomada de la página 565.

⁵ D'CRUZE, Shani, “Women and the family”, en June PURVIS [ed], *Women's History: Britain, 1850-1945*, London, UCL Press, 1995, p. 72. “Encontró personal y emocionalmente dificultoso conciliar su vida profesional con su deseo de matrimonio y domesticidad”. La traducción es mía.

⁶ D'CRUZE, Shani, “Women and the family”, en June PURVIS [ed], *Women's History: Britain, 1850-1945...*, p. 72. “A muchas otras mujeres de las que tenemos menos información debió de haberles resultado

¿A cuántas mujeres les habrá pasado lo mismo que a Maria Sharpe? Recordemos el sacrificio que Jonathan le pide a Mina en el momento de su matrimonio: no conocer, no preguntar, no saber. Y todo ello sin olvidar que hablamos de damas que se mueven en ambientes sensibles a estos problemas. ¿Podemos entonces criticar a Mina por no comportarse como una feminista de la segunda mitad del siglo XX? Annelise Maugue nos recuerda que :

Immergées dans l'environnement familial, social et culturel du XX^e siècle, toutes, quelles qu'aient été ensuite leurs ruptures, avaient été imprégnées durant leurs années d'apprentissage du modèle traditionnel⁷.

Al tener interiorizadas todas esas doctrinas, todos esos postulados, ni siquiera las personas que podían considerarse feministas en la época conseguían escapar a las constricciones de su tiempo:

Les féministes vont réclamant des crèches ou un «salaire maternel» mais, à de rares exceptions près, n'envisagent pas le partage des tâches ménagères entre les conjoints. Pour dégagés qu'ils soient des contradictions concrètes et immédiates où se débattait chaque femme de l'époque, et situés dans la généralité, et tournés vers l'avenir, ces discours d'avant-garde n'en renvoient pas moins l'Eve nouvelle à une fatalité générique⁸.

¿Cómo exigirle a Mina que no caiga en las mismas contradicciones en las que estaban insertas las mujeres de su tiempo? Para ser justos con ella, y con todas las mujeres de las que toma su voz, hay que abandonar la idea de que el feminismo es una categoría compacta y monolítica. Considerados en

muy difícil reconciliar su deseo de una vida emocional y sexual satisfactoria con las exigencias sociales relacionadas con su papel de mujer casada”. La traducción es mía. La explicación sobre Mari Sharpe está tomada de esa misma página.

⁷ MAUGUE, Anne-Lise, “L'Ève nouvelle et le vieil Adam. Identités sexuelles en crise”, en Georges DUBY y Michelle PERROT, *Histoire des femmes en Occident. IV. Le XIX^e siècle...*, p. 617. Hay traducción española a cargo de Marco Aurelio Galmarini: “Inmersas en el medio familiar, social y cultural del siglo XIX, a todas, fueran cuales fuesen sus rupturas posteriores, se les había inculcado el modelo tradicional durante sus años de aprendizaje”, en Anne-Lise MAUGUE, “La nueva Eva y el viejo Adán: identidades sexuales en crisis”, en en Georges DUBY y Michelle PERROT, *Historia de las mujeres en Occidente Tomo 4. El siglo XIX...*, p. 561.

⁸ MAUGUE, Anne-Lise, “L'Ève nouvelle et le vieil Adam. Identités sexuelles en crise”, en Georges DUBY y Michelle PERROT, *Histoire des femmes en Occident. IV. Le XIX^e siècle...*, p. 618. Hay traducción española a cargo de Marco Aurelio Galmarini: “Las feministas piden guarderías infantiles o bien un «salario materno», pero, con raras excepciones, no plantean la división de las tareas domésticas entre los cónyuges. Por libres que se hallaran de las contradicciones concretas e inmediatas en que se debatía toda mujer de la época, aun cuando se situaran en la generalidad y miraran al porvenir, estos discursos de vanguardia no dejaban de condenar a la nueva Eva a una fatalidad genérica”, en Anne-Lise MAUGUE, “La nueva Eva y el viejo Adán: identidades sexuales en crisis”, en en Georges DUBY y Michelle PERROT, *Historia de las mujeres en Occidente Tomo 4. El siglo XIX...*, p. 562.

abstracto, conceptos como el de feminidad o feminismo, corren el riesgo de generar “una visión simplista de los modelos culturales (...) que solo pueden suscitar bien una aquiescencia pasiva, bien una resistencia abierta por parte de los sujetos históricos”⁹. Además, “la lucha contra un sistema de dominación no se libra solamente en la esfera de lo político (...), sino en todo el entramado de relaciones que constituye la vida social”¹⁰. Las mujeres han defendido sus derechos de múltiples modos; no sólo mediante la lucha y las visibilidades políticas.

Lo que la atención a los casos concretos sugiere, más allá de la experiencia de aquellas vanguardistas no exentas tampoco de contradicciones, es otra cosa: que “las mujeres maniobraban en un marco de relaciones desiguales, acomodándose a ellas, negociando o subvirtiéndolas de maneras distintas y con frecuencia sutiles”¹¹. Y no sólo eso. Pese a existir diversas formas de resistencia, e incluso de contestación, a esos modelos, las mujeres en muchas ocasiones hacían lo que podían para subvertirlos; empleaban los mecanismos defensivos a su alcance, con los cuales se sentían más seguras, en menor riesgo de perder lo poco o mucho que tuviesen. Ese es exactamente el caso de Mina, como hemos tenido ocasión de comprobar y ahora mismo vamos a recordar.

RESISTENCIA

Mina permanece durante gran parte de su diario atrapada entre las exigencias sociales, aquellas que desde todos los ámbitos la apremian a cumplir con el ideal doméstico, y sus deseos más personales, sus propias inclinaciones. El equilibrio es delicado aunque posible. Su proyecto de futuro con Jonathan, aun siendo clásico, le permite desarrollar sus habilidades. Su prometido parece ser un individuo razonable, comprensivo y algo dubitativo,

⁹ BOLUFER PERUGA, Mónica, *La vida y la escritura en el siglo XVIII. Inés Yoyes: Apología de las mujeres*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2008, p. 20.

¹⁰ MIGUEL ÁLVAREZ Ana de, “El feminismo en clave utilitarista ilustrada: John S. Mill y Harriet Taylor Mill”, en Celia AMORÓS y Ana de MIGUEL [eds.], *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización 1. De la Ilustración al Segundo sexo*, Madrid, Minerva, 2007 [2005], p. 193.

¹¹ BOLUFER PERUGA, Mónica, *La vida y la escritura en el siglo XVIII. Inés Yoyes: Apología de las mujeres...*, p. 20.

rasgos que se complementan bien con el carácter de Mina, mucho más activo y decidido. La amistad con Lucy, además, le otorga un espacio de autonomía que le permite expresar sus ansias y anhelos, así como experimentar emociones y comportarse de manera diferente a como obligan las ataduras y constricciones que la sociedad de su tiempo impone a las mujeres.

Su situación, sin embargo, pronto se tuerce. Jonathan Harker regresa enfermo de Transilvania, su gran amiga Lucy muere víctima, a lo que parece, de un terrible monstruo. Una grave amenaza se cierne sobre ella. Drácula le muerde, la quiere para sí: “*When my brain says «Come!» to you, you shall cross land or sea to do my bidding*”¹².

Cuando los varones que la rodean están dispuestos a entregar sus vidas por ella, en Mina solo cabe corresponderles, admirarles, agradecerse. Estos hombres consideran a Drácula un imponente enemigo que amenaza la esencia misma de su civilización. Para enfrentarse a esa crisis refuerzan lo propio, recurren a los valores que a su juicio han hecho grande a Inglaterra: apelan a la tradición y a la ciencia, a la técnica y a la religión. Se refugian en unos principios conservadores al objeto de delimitar el lugar de cada cual, de conferir y transmitir seguridad en un escenario incierto y turbulento. Aunque esos varones la quieran relegada al ámbito de lo doméstico, reconocer su esfuerzo y preocupación es lo menos que puede hacer Mina. La joven entonces se mueve entre el miedo y el deseo, entre sus ansias de estar y participar en lo público y el riesgo que dicha actitud entraña.

En ese brutal enfrentamiento que estalla entre los varones y Drácula, ella sufre las presiones de las dos fuerzas contendientes: por un lado, la de unos hombres empeñados en relegarla a la esfera del hogar, negando y reprimiendo sin contemplaciones su condición de mujer activa, decidida y pública. Por otro, el acoso de Drácula, que la muerde, igualmente, para controlarla y hacerla suya. Ella no desea ni el poder ni el dominio, tan solo desplegar sus cualidades en libertad, vivir su vida, de una vez por todas y sin tapujos, de acuerdo con sus inclinaciones. Mina se enfrenta a una tarea titánica y lo hace, además, sola. Debe replegarse, encogerse sobre sí misma para

¹² “Cuando mi cerebro te ordene «¡ven!», cruzarás tierra y mar para cumplir mi mandato”, en *XXII, Seward, 3 October, 252 [479]*.

llevarla a término. Se recoge en su diario, sí, pero no claudica: en ningún momento renuncia a sus aspiraciones, a sus inclinaciones, a lo que ella es. Su resistencia es una forma de rebeldía¹³. La palabra resistencia, sin embargo, puede entenderse de otra manera:

También podemos usar la palabra *resistencia* para referirnos no tanto a las dificultades que el mundo pone a nuestra pretensiones como a la fortaleza que podemos tener y levantar ante los procesos de desintegración y de corrosión que provienen del entorno e incluso de nosotros mismos. Es entonces cuando la resistencia manifiesta un hondo movimiento de lo humano¹⁴.

La fuerza de Mina para resistir descansa, en última instancia, en su humanidad. Ese es otro discurso que la atraviesa de manera sutil pero constante a lo largo del diario. Mina resiste la amenaza de Drácula y resiste la desconsideración de los varones (esos elementos que amenazan con diluir su yo), sin renunciar a lo que la hace ser ella misma. Su sufrimiento, su miedo, su dolor, su frustración, su pena, su rabia, su soledad, no la aíslan de los demás. Por extraño que parezca, la acercan más al Otro. Su experiencia no la deshumaniza, como veremos que sí sucede con los varones, movidos por sus convicciones y por sus fanatismos, por sus ansias de poder y deseos de notoriedad. Su experiencia la sensibiliza con el sufrimiento ajeno. Con el destino de los demás.

Mina siente una honda compasión por las personas que sufren. No importa que sean sus seres más queridos (Jonathan Harker y Lucy), sus amigos (Arthur Holmwood, Quincey Morris), unos conocidos (el anciano señor Swales, R.M. Renfield) o el mismísimo Drácula¹⁵. Los comprende y los respeta a todos. A lo largo de su diario, Mina calla para que a través de su voz sean otros los que hablen. Esa consideración hacia lo diferente, esa capacidad de escuchar, de dar cauce a voces que no son la propia, es un rasgo más de su carácter, de su disposición a aprender sin apropiarse de lo aprendido. Mina

¹³ Rebecca A. Pope, mantiene una posición similar a la mía, aunque menos desarrollada. Mina es una resistente, y su diario no es controlado por ningún otro discurso. Ver Rebecca A. POPE, "Writing and Biting in Dracula", en Glennis BYRON, *Dracula*, Hampshire, New York, Palgrave MacMillan, 1999, pp. 88-89.

¹⁴ ESQUIROL, Josep Maria, *La resistencia íntima*, Barcelona, Acantilado, 2015, p. 10.

¹⁵ "I suppose one ought to pity any thing so hunted as is the Count" ("Supongo que una debería compadecerse de una criatura tan acosada como el Conde"), en XVII, *Mina*, 30 September, 202 [392]. Cuando Mina muestra su pesar por Drácula, éste aún no la ha mordido.

sobrevive sin traicionarse, resiste sin perderse a sí misma. Su compasión nos redime a todos. Hermosa lección para quien quiera verla.

ECO

El diario de Mina es una mezcla de distintos registros literarios. Por una parte es un diario íntimo, un espacio en el que reflexionar sobre sí misma, sobre sus inquietudes, miedos, deseos y aspiraciones, sobre sus limitaciones y esperanzas. También es un cuaderno de trabajo, una herramienta para practicar distintas artes y habilidades con la finalidad de ayudar profesionalmente a su esposo. Sus anotaciones aspiran a un conocimiento más cabal del mundo exterior. Emulando a las damas periodistas, busca una comprensión detallada de su entorno, de la realidad en la que vive. Su texto, igualmente, adoptará un tono similar al de la crónica: la plasmación detallada y cronológica de los avances del día, de los sucesos, las conversaciones y las reuniones mantenidas por los varones para acabar con la amenaza que representa Drácula. Todos estos registros se solapan y se mezclan entre ellos, dando voz a los distintos “yoes” de la joven. Unos “yoes” que se manifiestan y se ocultan, que se modifican sobre la marcha y que dialogan y compiten entre ellos, desvelando no sólo las mujeres que hay en Mina, sino también sus tensiones.

Mediante el análisis de su diario hemos comprobado que su identidad no es estática o inmutable, sino que se va transformando con la experiencia. Aunque se conforma desde múltiples instancias, su condición de mujer es determinante en su constitución como sujeto. Así se aprecia en su primera conversación con Van Helsing, en su relación con Jonathan Harker y en su situación como invitada en casa del doctor Seward. Puesto que son ellos, los varones, quienes deciden en qué consiste ser mujer, qué lugar han de ocupar, cómo deben actuar y comportarse las personas del sexo femenino, la faceta activa que también forma parte de su feminidad, de su condición de mujer, no puede ser expresada abiertamente ante el rechazo que produciría. Mina debe medir con mucha inteligencia sus movimientos para evitar meterse en problemas, para seguir contando con la confianza de los varones y no

quedarse sin espacio donde alimentar sus inclinaciones. Debe transigir con la identidad de mujer que ellos le imponen, pero sin rendirse.

Entre personas de su mismo sexo su situación es menos problemática. Sus “yoes” no necesitan estar tan encorsetados. Puede mostrar sus inclinaciones con mayor libertad, experimentar placer físico mediante el contacto con otros cuerpos, comportarse y actuar con mayor energía, mostrar iniciativa e interés por asuntos generalmente reservados a los varones. Los escenarios en los que se mueve Mina, la obligan, como sujeto, a estar configurándose constantemente, adaptándose en cada momento a las circunstancias. Su “yo” se convierte entonces en “un espacio de conflicto (...), una lucha frente a los demás y, a la vez, frente a la propia representación” de sí misma¹⁶. Una representación de sí misma que le impone la mirada del Otro y los discursos o ideologías que existen a su alrededor, dominadas por la idea de que el ámbito natural de la mujer es la casa y la familia; una representación de sí misma que ella se esfuerza por encarrilar, como mejor puede, hacia sus inclinaciones, hacia lo que le hace sentirse viva. A Mina le ocurre lo que John Stuart Mill afirma que acontece con la mayoría de sus congéneres:

*If they are free to do anything else—if any other means of living, or occupation of their time and faculties, is open, which has any chance of appearing desirable to them—there will not be enough of them who will be willing to accept the condition said to be natural to them*¹⁷.

Es ahí, en el vértice de lo que ella quiere y reflexiona sobre sí misma y en lo que ve de ella misma en la mirada de los demás, en donde su identidad se va fraguando paulatinamente, no exenta de contradicciones, tensiones y conflictos, escindida en cuanto a deseos y obligaciones. Un ejemplo de esa multiplicidad de fuerzas, discursos e ideologías que actúan sobre ella podemos encontrarlo en una de las entradas de su diario. Allí relata un sencillo e incluso anodino paseo y las costumbres que lo ordenan.

¹⁶ HERNÁNDEZ SANDOICA, Elena, “Introducción”, en Elena HERNÁNDEZ SANDOICA [ed.], *Política y escritura de mujeres*, Madrid, Abada, 2012, p. 7.

¹⁷ MILL, John Stuart, *The Subjection of Women*, London, Longmans, Green, Reader and Dyer, 1870, pp. 49-50. Hay traducción castellana a cargo de Emilia Pardo Bazán: “Si las mujeres tuviesen libertad para hacer otra cosa muy diferente, si se las dejase un resquicio, por pequeño que fuera, para emplear de distinto modo su tiempo y sus facultades, sólo un corto número aceptaría la condición que llaman natural”, en John Stuart MILL, *La esclavitud femenina*, Tenerife-Madrid, Artemisa, 2008, p. 134.

El 22 de Septiembre, Jonathan y Mina caminan por las calles de Londres cogidos del brazo.

*We got up and walked down Piccadilly. Jonathan was holding me by the arm, the way he used to in the old days before I went to school. I felt it very improper, for you can't go on for some years teaching etiquette and decorum to other girls without the pedantry of it biting into yourself a bit; but it was Jonathan, and he was my husband, and we didn't know anybody who saw us—and we didn't care if they did— so on we walked. I was looking at a very beautiful girl, in a big cart-wheel hat, sitting in a victoria outside Guiliano's...*¹⁸

Cuando Mina expone su desagrado por el modo en que pasean (“*I felt it very improper*”), está manifestando una forma de pensar en la cual ha sido educada, en la que de una manera u otra ha sido socializada. Esa opinión entra en contradicción con otro importante precepto victoriano: la pasividad femenina frente al varón, frente al esposo. De dicho choque de poderes, o fuerzas, sale victorioso el respeto al marido, pues Mina finalmente calla, aunque necesite desfogarse luego anotando su malestar en el diario.

Por otro lado, cuando escribe que Jonathan la llevaba del brazo como en los viejos tiempos, está sugiriendo que tiempo atrás, cuando era más joven, no le parecía inadecuado ir cogidos del brazo, pero que el periodo pasado como profesora de etiqueta y decoro la ha vuelto algo más pedante, ha cambiado su forma de pensar en asuntos como este. (“*You can't go on for some years teaching etiquette and decorum to other girls without the pedantry of it biting into yourself a bit*”). Enseñar a las chicas más jóvenes también produce un efecto en Mina: su propia socialización en los valores victorianos aún se incrusta más en su ser. La joven, sin embargo, demuestra con esta frase una extraordinaria capacidad de autocritica y autoconciencia. Al darse cuenta de que antes no le molestaba caminar así, justifica que Jonathan la agarre del brazo por el hecho de que son marido y mujer (“*but it was Jonathan, and he was my husband...*”). Es como si advirtiera lo tonto de su pedantería, lo absurdas que en el fondo son esas convenciones sociales. No obstante, esa toma de conciencia parece durarle poco. Enseguida regresa a su posición

¹⁸ “Nos levantamos y paseamos hacia Piccadilly. Jonathan me llevaba del brazo, tal y como lo solía hacer en los viejos tiempos, antes de que yo me fuera al colegio. Me parecía incorrecto, pues no se puede estar enseñando etiqueta y decoro a otras chicas varios años sin que se te pegue un poco de pedantería; pero se trataba de Jonathan, mi marido, y no conocíamos a nadie que pudiera vernos —y no nos importaba si lo hacían—, de modo que seguimos paseando así. Yo estaba mirando a una muchacha muy hermosa...”, en *XIII, Mina, 22 September, 155 [306-307]*.

anterior, pues justo después se le escapa otro comentario significativo: “y no conocíamos a nadie que pudiera vernos” (“...and we didn't know anybody who saw us”). Los dictados de las “buenas costumbres” vuelven a manifestarse.

En este fragmento, denso y difícil de descifrar, se aprecia cómo Mina recibe, soporta, gestiona y canaliza la presión de un sinnúmero de instancias, construyéndose en el proceso un sujeto que puede identificar y reconocer como ella misma. Su sensación de incorrección procede de una convención social educativa que le habría sido inculcada de niña y que de joven es reforzada. Por otro lado, sobre ella actúa el precepto que la empuja a obedecer a su marido y mostrar ante él una actitud pasiva; también se percibe el miedo al qué dirán, a que algún conocido los vea y pueda luego criticarlos o desaprobando su indecoroso comportamiento. Por último, puede detectarse cierto tono de rebeldía en la frase final: “–y no nos importaba si lo hacían--, de modo que seguimos paseando así” (“ –and we didn't care if they did— so on we walked”). Y por si fuera poco, a la frase anterior, tan contestataria, le sigue otra que devuelve a Mina a una posición clásica dentro de la feminidad victoriana (“I was looking at a very beautiful girl”). Mirar a otra mujer, como ya se ha indicado, es algo que se les enseña a las niñas desde bien pequeñas para reforzar y fomentar su feminidad¹⁹.

Estos poderosos condicionantes sociales actúan sobre ella al mismo tiempo y dan como resultado un texto repleto de impresiones contrapuestas y contradictorias que manifiestan, de manera soterrada, una incesante lucha interior que sólo sale a la luz por medio de la escritura. Ante la multiplicación de fuerzas que tratan de domeñarla, Mina necesita desasirse, necesita respirar, sacar a la superficie todos esos “yoes” que la constituyen y que pugnan por imponerse: el “yo” exigente con las convenciones sociales de la auxiliar de maestra, el “yo” pasivo y dócil de la “buena” esposa victoriana, el “yo” erotizado que disfruta de la belleza femenina, el “yo” pedante, propio en este caso de quien se sabe poseedor de un nivel del que no se puede apejar sin sentirse herido en su orgullo, el “yo” rebelde, ese que no acaba de aceptar el estado de cosas existente, que no le importa –e incluso está deseando— saltarse las

¹⁹ Sobre la vinculación, bien temprana, de las niñas victorianas con el cuerpo femenino, ver Sharon MARCUS: *Between Women. Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2007, pp. 149-166 (pp. 208-233 en la versión castellana).

estrictas normas que regulan los discursos de género victorianos, el “yo” autocrítico, de alguna manera consciente de muchos de esos otros “yoes” que la modelan y modifican...

Si a estos “yoes” les sumamos los descubiertos en Whitby y en la casa del doctor Seward (el “yo” maternal y el “yo” que se sorprende de ese “yo” maternal, el “yo” comprensivo con la actitud protectora de los varones y el “yo” inconformista con esa misma protección...), puede colegirse que Mina es un sujeto atravesado por una enorme variedad de discursos, de fuerzas sociales, de ideologías. Unos discursos, unas fuerzas sociales y unas ideologías que, al entrar en contacto con sus inquietudes, miedos y deseos, producen un resultado, con frecuencia impredecible. El diario de Mina es el campo de esa batalla, un espacio de lucha en el cual se plasman los intereses y las contradicciones de agentes sociales e instituciones, de hombres y mujeres, de sus diferentes proyectos políticos y visiones del mundo. En su diario puede apreciarse el esfuerzo de algunos por dirigir, aherrojar, modelar y silenciar a los otros y el esfuerzo de los otros por hacerse oír, por no claudicar y por seguir desafiando a sus opresores.

Mina (que también es Wilhelmina Murray, la señora Harker, Mina Murray y Madam Mina), aunque acosada, aunque conminada a permanecer al margen, no calla. Su voz es un inicio y una espera, un ejemplo de resistencia y pundonor, el eco de unos pesares que no son exclusivamente suyos, el sueño de un futuro que aún está por llegar. Sus palabras, sin embargo, aún hoy resuenan con fuerza. Nadie las ha podido silenciar. El diario de una muchacha sencilla, de extracción humilde. Una joven que escribe encerrada en su pequeño paréntesis, que anota en su cuaderno una experiencia personal que ella cree insignificante. Y que sin embargo contiene muchas de las voces de su tiempo. Solo hay que saber escuchar.

CUARTA PARTE
EL TESTIMONIO DE JOHN SEWARD

LA MASCULINIDAD Y EL DESPRECIO

EL FONÓGRAFO

John Seward es uno de los médicos que trata a Lucy de su extraña dolencia. También estudia a Renfield, uno de los locos que tiene a su cargo en el psiquiátrico que dirige. El diario del doctor es la tercera gran fuente con la que contamos para analizar los sucesos relatados en *Drácula*. Su texto viene a ocupar la tercera parte de la narración, y se convierte en un testimonio fundamental tanto para examinar lo sucedido con Lucy Westenra una vez Mina abandona Whitby, como para reconstruir los esfuerzos que un grupo de hombres, encabezados por Abraham Van Helsing, realizan para perseguir a Drácula.

Las reflexiones de Seward, sin embargo, tienen una peculiaridad. A diferencia de las de Mina y Jonathan, registradas en sus respectivos diarios de manera taquigráfica, las impresiones del facultativo son grabadas por él mismo en un fonógrafo. Esta característica debería dotar al texto de una cierta frescura, de un punto de fragilidad también. Escribir un diario no es lo mismo que dictarlo. Como afirma Roland Barthes, "*la parole est dangereuse parce qu'elle est immédiate et ne se reprend pas (sauf à se supplémenter d'une reprise explicite)*"¹. Sin embargo, pese a su origen oral, las anotaciones de Seward son asombrosamente sólidas, precisas y ordenadas. No parece en ningún caso que hayan sido expresadas verbalmente. Esta incongruencia tiene, empero, fácil explicación. Veamos lo que dice Mina cuando escucha los cilindros del fonógrafo:

¹ BARTHES, Roland, "De la parole à l'écriture", en *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 10. "El habla es peligrosa porque es inmediata y no se corrige (salvo si se complementa con una corrección explícita)", en Roland BARTHES, "Del habla a la escritura", en *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005 [1981], p. 10.

I have been more touched than I can say by your grief. That is a wonderful machine, but it is cruelly true. It told me, in its very tones, the anguish of your heart. It was like a soul crying out to almighty God. No one must hear them spoken again! See, I have tried to be useful. I have copied out the words on my typewriter, and none other need now hear your heart beat, as I did².

Mina se conmueve con el dolor de Seward, y eso que tan sólo ha escuchado una pequeña parte de sus comentarios. En ese momento nada sabe, por ejemplo, del calvario sufrido por Lucy. Es tal la angustia que expresan las palabras del médico que la señora Harker decide trasladar sus afirmaciones al papel: cualquiera podrá leer lo dicho allí sin necesidad de invadir la privacidad del psiquiatra; sin escuchar, como ha hecho Mina, “los latidos de su corazón”. Al transcribir lo expresado en el fonógrafo, la joven recompone el relato de Seward, borra sus impresiones más íntimas, aquellos indicios que muestran la parte más vulnerable y débil del doctor.

La humanidad de Mina vuelve a manifestarse a través del dolor ajeno, pero esta vez el resultado es una modificación del texto original: la versión del diario de Seward que llega hasta nosotros no contiene las pausas, los silencios y las dudas del galeno; tampoco el temblor, el grano de su voz, sus repeticiones, errores o vaguedades. Todo aquello que puede convertir el relato en algo demasiado personal es eliminado, ya sean muestras de rabia y pena (sollozos, gritos) o de alegría (risas). Pese a todo, aquí consideraremos el texto como efectivamente elaborado por el doctor Seward, al menos en su forma y rasgos esenciales. No está en el ser de Mina acallar al otro, sino más bien dejarle libertad para expresarse tal cual es. Aunque para el historiador o el documentalista la decisión de la joven pueda presentarse como un acto imperdonable, la muchacha busca proteger la intimidad del autor, algo fundamental en la cultura de la época. Preserva lo que de valioso puede tener su testimonio para el objetivo perseguido, atrapar a Drácula, descartando aquellos elementos que nada aportan a la investigación.

Esta decisión tiene efectos negativos para nuestra pesquisa, pues produce un alejamiento entre la voz que habla y el sujeto que la pronuncia. Sin

² “Su pena me ha conmovido más de lo que soy capaz de expresar. El fonógrafo es una máquina maravillosa, pero cruelmente sincera. Me ha transmitido, de viva voz, la angustia de su corazón. Ha sido como oír a alguien desnudando su alma frente a Dios Todopoderoso. ¡Nadie debe volver a oírlas jamás! Vea, he intentado ser útil. He transcrito todas sus palabras con mi máquina de escribir, así nadie tendrá que oír los latidos de su corazón, como he hecho yo”, en *XVII, Seward, 29 September, 197* [383].

embargo, conocer la naturaleza de la manipulación es preferible a ignorarla. Habrá que tener este aspecto muy en cuenta conforme profundicemos en la personalidad de Seward.

Las impresiones del médico son fundamentales por varias razones. A través de sus comentarios y de su relato es como conoceremos a Abraham van Helsing, a Arthur Holmwood y a Quincey Morris³. También descubriremos sus opiniones y sus concepciones sobre el mundo, su posición con respecto a las mujeres, su concepto de masculinidad y el tipo de amenaza que Drácula representa para todos ellos. Aunque dichos personajes hablan con su propia voz en momentos puntuales de la narración, el diario de Seward actúa como hilo conductor de su historia: es el más importante y extenso de los testimonios dejados por los varones⁴.

La historia que relata John Seward está plagada de sucesos extraños, de apariciones misteriosas, de situaciones violentas. Van Helsing, Seward, Holmwood y Morris se enfrentan en repetidas ocasiones con seres monstruosos y demoníacos, siendo testigos de acontecimientos que la mayoría de las personas no creerían. La crítica académica lleva estudiado desde hace más de treinta años la mayoría de esas escenas, pues las consideran especialmente relevantes para descubrir las intenciones de la narración y la latente sexualidad que en ella anida. Aquí pasaremos casi de puntillas por dichas escenas (ciertas transfusiones de sangre, la transformación de Lucy en vampiro, el ataque de Drácula a Mina...). No se trata de minusvalorarlas, sino de prestar atención a otros asuntos de la narración que quizá han sido menos atendidos por la crítica. Analizar aspectos o motivos aparentemente secundarios puede dotar a lo fundamental de una dimensión nueva.

³ El señor Arthur Holmwood es un rico noble prometido con Lucy. El señor Quincey Morris, un aventurero tejano que en su momento también fue pretendiente de la señorita Westenra. Por último, el señor Abraham Van Helsing es un veterano médico holandés que acude a Inglaterra para ayudar a John Seward en el diagnóstico de Lucy.

⁴ Quitando la segunda parte del diario de Jonathan Harker, de unas 66 páginas, los documentos redactados por Arthur Holmwood, Quincey Morris y Abraham van Helsing son prácticamente insignificantes. Pero que sean insignificantes no quiere decir que no existan. Sus testimonios, además, tienen su importancia, aunque sea relativa. Muchos críticos ignoran la contribución de estos personajes, por pequeña que sea, a la construcción de la trama. De Arthur Holmwood disponemos de un telegrama y una carta corta. De Quincey Morris tan sólo de una misiva de unas pocas líneas. De Abraham van Helsing contamos con algo más de material, aunque concentrado hacia el final de la novela: tres cartas de reducidas dimensiones, un telegrama, una nota, una grabación fonográfica y dos memorándums.

LA DOBLE CARA DEL MÉDICO

El primer retrato que disponemos del doctor John Seward lo proporciona Lucy Westenra. En una de las cartas que le envía a Mina lo describe del siguiente modo:

He is an excellent «parti», being handsome, well off, and of good birth. He is a doctor and really clever (...). He is only nine-and-twenty, and he has an immense lunatic asylum all under his own care (...) I think he is the one of the most resolute men I ever saw, and yet the most calm. He seems absolutely imperturbable. I can fancy what a wonderful power he must have over his patients⁵.

Como puede apreciarse, Lucy nos presenta a un individuo de estatus social alto, atractivo, decidido, muy inteligente y seguro de sí mismo. Es una persona, además, trabajadora y responsable, tanto que pese a su juventud ya ocupa una posición destacada: dirige un sanatorio mental.

En otra carta fechada unos días después, el 24 de mayo, la joven completa la descripción afirmando que tiene la mandíbula fuerte y la frente despejada. El doctor ha vuelto a visitarla para hacerle una proposición de matrimonio, ofrecimiento que Lucy se ve obligada a rechazar, pues está enamorada de otro hombre (Arthur Holmwood). Cuando Lucy, entre sollozos, transmite a Seward que su amor es imposible, el médico reacciona con mucha pesadumbre: *“He broke off and asked if I could love him in time; and when I shook my head his hands trembled”⁶*. Sin embargo, pronto se recompone demostrando su elegancia: *“...said he hoped I would we happy, and that if I ever wanted a friend I must count him one of my best”⁷*.

Aquí descubrimos otro rasgo del carácter con el que Lucy describe a Seward. Aparece como alguien educado y amable, tolerante y capaz de

⁵ “Es un *parti* [partido] excelente; atractivo, adinerado y de buena cuna. Es doctor y muy listo. (...) Sólo tiene veintinueve años y ya tiene un inmenso manicomio completamente a su cargo. (...) Creo que se trata de uno de los hombres más decididos que he visto jamás y, sin embargo, el más calmado. Parece absolutamente imperturbable. Puedo imaginar el sorprendente poder que debe tener sobre sus pacientes”, en *V, Letter, Lucy Westenra to Mina Murray, 17 Chatham Street, Wednesday, 56-57 [135]*. Traducción levemente modificada. Óscar Palmer traduce “*well off*” por “acomodado” y “*must have*” por “debe ejercer”.

⁶ “Se derrumbó y me preguntó si podría llegar a amarle con el tiempo, y cuando negué con la cabeza sus manos empezaron a temblar”, en *V, Letter, Lucy Westenra to Mina Murray, 24 May, 58 [138]*.

⁷ “Dijo que me deseaba que fuera muy feliz, y que si alguna vez necesitaba un amigo, tendría en él a uno de los mejores”, *V, Letter, Lucy Westenra to Mina Murray, 24 May, 58 [138]*.

escuchar una negativa por respuesta. No sólo encaja con corrección el golpe, sino que muestra una generosidad digna de elogio. Sin embargo, junto a esta visión ideal del varón, la señorita Westenra realiza un análisis bastante interesante de algunos aspectos de la personalidad de Seward que quizá el propio doctor no esté muy interesado en desvelar. En la misiva enviada a su amiga puede leerse lo siguiente:

He was very cool outwardly, but was nervous all the same. He had evidently been schooling himself as to all sorts of little things, and remembered them; but he almost managed to sit down on his silk hat, which men don't generally do when they are cool, and then when he wanted to appear at ease he kept playing with a lancet in a way that made me nearly scream. He spoke to me, Mina, very straightforwardly. He told me how dear I was to him, though he had known me so little, and what his life would be with me to help and cheer him⁸.

En unas pocas líneas Lucy dibuja a un individuo con una concepción clásica del matrimonio: la función de la mujer es apoyar y animar al marido (“*to help and cheer*”). También puede apreciarse cómo Seward se esfuerza por parecer frío y tranquilo, aunque en realidad los nervios lo delatan: primero al sentarse casi sobre su sombrero; y luego jugando peligrosamente con una lanceta⁹. El hecho de acudir con ese instrumento médico a una cita, indica, además, una evidente torpeza social. ¿Quién lleva una lanceta cuando va a pedirle matrimonio a una dama? Pese a sus esfuerzos por disimular, en cuestiones amorosas el médico es tímido, inseguro e indeciso.

Un ejemplo de esas vacilaciones, especialmente con las mujeres de su misma condición social, pueden detectarse cuando Mina y Seward se conocen. Ambos registran su contacto inicial en sus respectivos diarios. El médico se presenta a sí mismo como alguien decidido y firme, como si dominara completamente la situación: “*I must get her interested in something (...). She does not know how precious time is, or what task we have in hand. I must be*

⁸ “Exteriormente parecía muy frío, pero también estaba nervioso. Evidentemente había estado ensayando todas sus palabras hasta el más mínimo detalle, y las recordó; pero casi se sentó sobre su propio sombrero de seda, algo que los hombres no suelen hacer generalmente cuando están tranquilos. Y después, cuando quiso aparentar haberse calmado, se puso a jugar con una lanceta de un modo que casi me hizo gritar. Habló conmigo muy directamente, Mina. Me dijo lo querida que era para él, a pesar de que hiciera tan poco tiempo que nos habíamos conocido, y me habló de cómo sería su vida si me tuviera a su lado para ayudarlo y animarlo”, en *V, Letter, Lucy Westenra to Mina Murray, 24 May, 58 [138]*.

⁹ El hecho de que Seward tenga una lanceta lleva a Maurice Hindle a asociar al médico con Jack el Destripador. Ver Maurice HINDLE, “Introducción”, en Bram STOKER, *Drácula*, Barcelona, Penguin Random House, 2015 [2000], p. 21. La introducción de Hindle es de 1993, revisada en 2003.

*careful not to frighten her*¹⁰. Seward se equivoca con Mina, evidentemente, pues ella es muy consciente de lo precioso del tiempo (“*I know your time must be precious*”, le dice Mina a Van Helsing poco antes¹¹). También sabe mucho de las tareas que tienen entre manos. La joven no es una mujer como las que Seward tiene en la cabeza: no se asusta tan fácilmente.

Sin embargo, y por contraste, el diario de Mina muestra a un Seward muy distinto, que concuerda bastante con la perspicaz descripción de su amiga. Las palabras que Mina le dedica no dejan lugar a dudas: “*he began awkwardly*” (“comenzó torpemente”), “*his embarrassment*” (“su turbación”), “*I could see that he was trying to invent an excuse*” (“pude ver que estaba intentando inventarse una excusa”), “*he stammered out*” (“tartamudeó”), “*he said with unconscious simplicity*” (“dijo con inconsciente sencillez”), “*the naïvety of a child*” (“la ingenuidad de un niño”)¹². Todas estas expresiones se refieren al director del psiquiátrico, y sugieren efectivamente torpeza social, nerviosismo e inseguridad, unos rasgos bastante alejados de los que en su propio diario Seward se esfuerza por transmitir.

Junto a esa torpeza, que resulta evidente a los ojos de Mina, el comportamiento de Seward en su encuentro con Lucy también apunta otro rasgo: memorizar las palabras “hasta el más mínimo detalle” (“*to all sorts of little things*”), sin dejar nada al azar o a la improvisación, indica tenacidad, fuerza de voluntad y, como mínimo, un carácter muy metódico. Por último, el hecho de que la quiera tanto como para desear casarse con ella a pesar de que hace poco tiempo que se han conocido (“*He told me how dear I was to him, though he had known me so little*”¹³), no deja de resultar un tanto extraño. En estas circunstancias, el rechazo de Lucy puede indicar tres cosas con respecto a Seward: la primera, que el médico, dada su torpeza social, haya malinterpretado la actitud de Lucy hacia él. La segunda, que Lucy se haya excedido en sus atenciones, infundiendo en Seward falsas expectativas. La tercera posibilidad, no excluyente con las otras dos, es que Seward se haya

¹⁰ “Debo conseguir interesarla en algo (...). Ella no sabe aún cuán precioso es el tiempo, ni qué tarea tenemos entre manos. He de tener cuidado de no asustarla”, en *XVII, Seward, (continued)*, 195 [379].

¹¹ “Porque sé que su tiempo debe de ser precioso...”, en *XIV, Mina, 25 September*, 164 [326].

¹² La escena en: *XVII, Mina, 29 September*, 195-196 [380-381].

¹³ “Me dijo lo querida que era para él, a pesar de que hiciera tan poco tiempo que nos habíamos conocido”.

enamorado perdidamente de la joven en muy poco tiempo; y que lo haya hecho con tanta intensidad y fuerza que ya no pueda vivir sin ella. ¿Es posible que haya podido suceder esto último? ¿Qué nos indicaría dicho extremo sobre nuestro héroe?

La primera grabación que disponemos del doctor Seward es la del 25 de mayo¹⁴, el día después de haberle declarado su amor a Lucy. Faltan casi dos meses para que Mina llegue a Whitby a pasar sus vacaciones. En esta grabación Seward expresa su carácter atormentado y romántico, pero también suscita algunas dudas.

Ebb tide in appetite today. Cannot eat, cannot rest, so diary instead. Since my rebuff of yesterday I have a sort of empty feeling; nothing in the world seems of sufficient importance to be worth the doing... As I knew that the only cure for this sort of thing was work, I went down amongst the patients¹⁵.

Desde luego, el enamoramiento de Seward ha sido intenso; su decepción también. Se siente deprimido, sin ganas de nada, sin motivación alguna. Consciente de su estado de ánimo e inteligente como es, toma medidas para combatirlo: “Sé que la única cura para esta situación es el trabajo” (*“I knew that the only cure for this sort of thing was work”*). Un momento. ¿Cómo lo sabe? ¿Acaso por experiencias previas? Ya hemos visto que las relaciones sociales con personas de distinto sexo no son su fuerte. Tal vez Lucy no sea la primera mujer de la que se enamora perdidamente y luego, al expresarle su amor, es repudiado. Tal vez no sea la primera vez que se deprime por ese motivo y tiene que centrarse en su trabajo para superar su frustración. Si el comportamiento de Seward sigue un patrón, quizá esas pasiones un tanto “imaginarias”, que no acaban de tener una correspondencia real, sean el síntoma de alguna neurosis; o quizá no, quizá simplemente se trate de una persona romántica y enamoradiza.

Sea como fuere, su inapetencia y su desánimo general ante el rechazo de Lucy indican que, aun cuando haya habido otras en el pasado, se ha enamorado realmente de esa mujer. Parece razonable, por tanto, que atravesase

¹⁴ En esta primera entrada del diario del doctor Seward hay un error en la cronología. Aunque está datada el 25 de abril, la fecha correcta es la del 25 de mayo.

¹⁵ “Hoy mengua mi apetito. No puedo comer, no puedo descansar, así que me he puesto a grabar esto. Desde el rechazo de ayer, me siento como vacío; nada en el mundo parece tener la suficiente importancia como para que merezca la pena hacerlo... Como sé que la única cura para este tipo de situación es el trabajo, he bajado a visitar a los pacientes”, en *V, Seward, 25 April [May], 61 [143]*.

por un período de consternación y tristeza. Esos ardores románticos no se curan de la noche a la mañana, necesitan un tiempo para apagarse y cesar. ¿De cuánto tiempo hablamos? ¿De unos días, de unas semanas, de un mes? El 19 de agosto, casi tres meses después de la negativa de Lucy, Seward aún sigue apesadumbrado por ello:

*I am weary tonight and low in spirits. I cannot but think of Lucy, and how different things might have been. If I don't sleep at once, chloral, the modern Morpheus — C₂HCl₃OH₂O! I must be careful not to let it grow into a habit. No, I shall take none tonight! I have thought of Lucy, and I shall not dishonour her by mixing the two. If need be, tonight shall be sleepless...*¹⁶

Que tras casi noventa días continúe apesadumbrado por aquel suceso ya puede considerarse algo alarmante. Y más si tenemos en cuenta que, como afirma Lucy, se conocían desde hacía muy poco tiempo (“*he had known me so little*”). Es tal su angustia y su perturbación tres meses después del rechazo que ni siquiera puede dormir pensando en Lucy, incluso valora la posibilidad de recurrir a un tranquilizante para conciliar el sueño (“*If I don't sleep at once, chloral, the modern Morpheus*”¹⁷). Pero ante el riesgo de que la necesidad de la droga se vuelva cotidiana, y haciendo un notable esfuerzo de autocontrol, cambia rápidamente de parecer: “*No, I shall take none tonight! I have thought of Lucy, and I shall not dishonour her by mixing the two. If need be, tonight shall be sleepless...*”¹⁸. ¿Podemos imaginarnos al doctor John Seward hablándole al fonógrafo en esos términos? ¿Podemos leer ese fragmento en voz alta entonándolo con el pesar, la rabia y la angustia que transmiten sus palabras?

“¡No, esta noche no debo!”, grita, expresión que deja abierta la posibilidad de que otras noches sí haya tomado cloral para conciliar el sueño. Un fármaco, por cierto, con propiedades sedantes e inhibidoras de la memoria, que actúa sobre el sistema nervioso central¹⁹. El hecho de no querer convertir

¹⁶ “Esta noche estoy agotado y bajo de ánimos. No puedo dejar de pensar en Lucy y lo diferentes que podrían haber sido las cosas. Si no me duermo de inmediato, recurriré al cloral, el moderno Morfeo. ¡C₂HCl₃OH₂O! Debo tener cuidado para que no se convierta en un hábito. ¡No, esta noche no debo tomar nada! He estado pensando en Lucy, y no quiero deshonrarla mezclando ambas cosas. De ser necesario, pasaré la noche en vela...”, en *VIII, Seward, 19 August, 97 [204]*.

¹⁷ “Si no me duermo de inmediato, recurriré al cloral, el moderno Morfeo”, en *VIII, Seward, 19 August, 97 [204]*.

¹⁸ “¡No, esta noche no debo tomar nada! He estado pensando en Lucy, y no quiero deshonrarla mezclando ambas cosas. De ser necesario, pasaré la noche en vela...”, en *VIII, Seward, 19 August, 97 [204]*.

¹⁹ *Diccionario de Medicina*, Barcelona, RBA-Larousse, 2003, p. 57.

esa ingesta en un hábito indica precisamente que ya ha consumido otras veces, y que es consciente del peligro que entrañaría su adicción²⁰. En cualquier caso, la idealización de su amor por Lucy llega a tales extremos que considera inadecuado mezclar el recuerdo de su persona con un medicamento, con una droga fabricada de manera artificial. ¿Qué le pasa a John Seward? ¿Es posible que esté obsesionado con ella? ¿Es posible, además, que no haya sido la única?

Las referencias a Lucy durante los meses siguientes a su fracaso amoroso del 24 de mayo indican su incapacidad para olvidarla. El 20 de julio, por ejemplo, anota: “*To me it seems only yesterday that my whole life ended with my new hope, and that truly I began a new record*”²¹. ¿Su vida entera ha terminado? ¿No es una afirmación un tanto excesiva? Su melancolía da la impresión de no tener límites. También se confunde al afirmar que ha comenzado una nueva etapa, “un nuevo registro” (“*I began a new record*”). ¿Cómo puede empezar un nuevo período en su vida si continúa totalmente atrapado por el recuerdo de Lucy, si pese al tiempo transcurrido tiene la sensación de que su esperanza terminó ayer? El pobre Seward se está engañando. Ese mismo día, el 20 de julio, afirma:

*Oh, Lucy, Lucy, I cannot be angry with you, nor can I be angry with my friend whose happiness is yours; but I must only wait on hopeless and work. Work! work! If I only could have as strong a cause as my poor mad friend there—a good, unselfish cause to make me work — that would be indeed happiness*²².

Su obsesión por ella sólo encuentra alivio en su obsesión por el trabajo. Lo que está pidiendo, además, es una causa lo suficientemente grande e importante como para permitir que su carácter obsesivo encuentre otro objeto en el cual fijarse. La causa la encontrará qué duda cabe. La extraña dolencia de Lucy y la amenaza de Drácula canalizarán sus obsesiones en otra dirección.

²⁰ Elizabeth Miller también subraya su adicción a ese peligroso narcótico en Elizabeth MILLER, “Coffin nails: Smokers and Non-smokers in *Dracula*”, en *Journal of Dracula Studies* [revista electrónica], St. John’s, Nfld.: The Chapter, Number 1 [5 p.] (1999), p. 2.

²¹ “En mi caso, parece que fue ayer cuando mi vida terminó junto con mi nueva esperanza, y ciertamente comencé un nuevo registro”, en VI, *Seward, 20 July, 11 p.m., 71 [160]*.

²² “Oh, Lucy, Lucy, no puedo enfadarme contigo, ni puedo enfadarme con mi amigo cuya felicidad está en tus manos; sólo me queda seguir aguardando, desesperanzado, y trabajar. ¡Trabajar! ¡Trabajar! Si tan sólo pudiera entregarme a una causa tan fuerte como la de mi amigo loco, una buena causa desinteresada por la que trabajar... eso sería realmente la felicidad”, en VI, *Seward, 20 July, 11 p.m., 71 [160]*.

El doctor Seward parece un hombre de extremos: muy frío, contenido y educado en determinados ambientes, y de rasgos obsesivo-compulsivos en otros; con una personalidad muy sensible para algunas cosas y completamente insensible para otras. En una ocasión, por ejemplo, antes de entrar al manicomio, es capaz de detenerse a contemplar la puesta del sol mientras un grito estridente se escucha en una de las celdas:

[I] was standing at our own gate looking at the sunset, when once more I heard him yelling. (...). It was a shock to me to turn from the wonderful smoky beauty of a sunset over London, with its lurid lights and inky shadows and all the marvellous tints that come on foul clouds even as on foul water, and to realise all the grim sternness of my own cold stone building, with its wealth of breathing misery, and my own desolate heart to endure it all²³.

La combinación de impresiones es interesante, pues la dureza de su trabajo contrasta con la sensibilidad de la que hace gala. En esa descripción, sin embargo, hay varios elementos chocantes. Habla de “*lurid lights*”, de “*foul clouds*” y de “*foul water*”. La primera expresión puede traducirse como “luces refulgentes”, pero también como “chillonas”, “espeluznantes” u “horripilantes”. La segunda y la tercera son más claras, pues aluden respectivamente a “nubes sucias” y a “agua sucia”, aunque “*foul*” también podría traducirse como “fétida”, “asquerosa” u “horrible”; algo, en definitiva, que tiene mal olor, sabor o aspecto. Aunque gracias a un proceso físico conocido como “Dispersión de Rayleigh” sabemos que las puestas de sol son mucho más hermosas en ambientes polucionados, esa supuesta sensibilidad contrasta con el alarido (“*yell*”) que se escucha y con el que apenas se inmuta. Su emoción ante el paisaje, hermoso por efecto de la dispersión de la luz, aunque algo sucio y cargado, parece no experimentarla con sus pacientes. Quizá la costumbre lo haya endurecido. O quizá se trate de una impresión algo selectiva.

Es cierto que el sufrimiento de Lucy le provoca mucho dolor, que llora su muerte como un enamorado²⁴. Es cierto que comparte la angustia, la inquietud

²³ “Estaba en nuestra entrada, contemplando la puesta del sol, cuando una vez más le oí chillar. (...) Me ha causado una especie de sobresalto apartar la vista de la maravillosa belleza humeante de una puesta de sol sobre Londres, con sus luces refulgentes y sombras chinescas, y todos los maravillosos tintes que adquieren tanto las nubes como las aguas estancadas, para darme cuenta de la siniestra severidad de mi edificio de fría piedra, con su abundancia de vivas miserias, y mi corazón demasiado desolado como para poder soportarlo todo”, en IX, *Seward, Midnight*, 109 [228].

²⁴ Observando el cadáver de Lucy, Seward comenta refiriéndose a Van Helsing: “*He had not loved her as I had, and there was no need for tears in his eyes*” (“Él no la había amado como yo, y no tenía por qué haber lágrimas en sus ojos”), en XIII, *Seward, (continued)*, 149 [297].

y el pesar por el destino de Mina, que se conmueve incluso con facilidad: “*Her eyes were flushed with crying. This somehow moved me much. (...) The sight of those sweet eyes, brightened with recent tears, went straight to my heart*”²⁵. Pero hacia otras personas no siente la más mínima empatía, la más mínima compasión o respeto. Con esa carencia de afecto, e incluso con crueldad, se comporta con el único de los pacientes que aparece en sus notas, R. M. Renfield, y con todas aquellas personas a las que considera de clase inferior a la suya. Así es como, junto a esos rasgos y a una sensibilidad algo extraña, nos encontramos con una persona tremendamente clasista que alimenta además un importante ego. Esta última característica de su personalidad se muestra en distintos pasajes del diario. En un momento determinado, por ejemplo, habla de su propia inteligencia: “*May not I too be of an exceptional brain?*” (“¿Acaso no podría poseer también yo (...) un cerebro excepcional?”)²⁶.

El doctor Seward, por tanto, tiene al menos dos rostros. En uno de ellos, el que habitualmente presenta ante sus semejantes, es amable, atento, caballeroso y educado. Se convierte entonces en un excelente partido. Del otro, en cambio, surge un tipo inseguro en lo social, de tendencias obsesivas, clasista y con un ego considerable. He aquí los rasgos psicológicos del individuo a través del cual vamos a conocer un tercio de la historia contada en *Drácula*. Haríamos bien en tener presente estos extremos a lo largo del análisis del resto de su narración.

DRÁCULA Y EL DOCTOR SEWARD: ¿VIDAS PARALELAS?

Drácula también muestra una cara ante determinadas personas y otra muy distinta ante otras. Es algo que nos sucede a todos, como hemos comprobado en el caso de Mina. Lo que llama la atención es la distancia que existe entre sus registros. El trato que recibe Jonathan Harker durante su estancia en el Castillo de los Cárpatos es exquisito y tranquilizador: “*The light and warmth and the Count’s courteous welcome seemed to have dissipated all*

²⁵ “Tenía los ojos húmedos de haber llorado. Por alguna razón, esto me ha conmovido sobremedida. (...) La visión de esos dulces ojos, todavía brillantes por las lágrimas recientes, me ha llegado directamente al corazón”, en *XVII, Seward, 29 September, 197 [383]*.

²⁶ En *VI, Seward, 20 July, 11 p.m., 71 [159]*.

*my doubts and fears*²⁷. Incluso en momentos de máxima tensión el boyardo no pierde la calma: “*The Count asked me in the suavest tones to write three letters...*” (“El Conde me pidió en un tono de lo más cortés que escribiera tres cartas”)²⁸. Hemos de suponer que Drácula actúa igual en público con otros personajes con quienes se encuentra. Desde luego, hace gala de esa misma amabilidad con el Señor Hawkins, el superior de Jonathan, y con el rudo capitán del barco en el que trata de huir de Londres:

*The captain swear again, polyglot, and the thin man make him bow, and thank him, and say that he will so far intrude on his kindness as to come aboard before the sailing*²⁹.

Sin embargo, Drácula es duro, implacable y cruel con otras personas. Califica a los campesinos transilvanos de cobardes y necios (“*Because your peasant is at heart a coward and a fool*”³⁰) y no tiene piedad de la pobre mujer a la que, supuestamente, le ha arrebatado el hijo para alimentar a las mujeres vampiro³¹; también las desprecia a ellas (“*How dare you touch him, any of you? How dare you cast eyes on him when I had forbidden it?*”³²) y a todo aquel que se interpone en su camino (“*«You and others shall be mine (...) to do my bidding and to be my jackals when I want to feed. Bah!» With a contemptuous sneer, he passed quickly through the door*”³³). Drácula se siente además orgulloso de su linaje, de su clase, repudiando y ninguneando a quienes considera que no están a su altura: “*Bah! what good are peasants without a leader?*”; y poco después añade: “*The Dracula (...) can boast a record that mushroom growths like the Hapsburgs and the Romanoffs can never reach*”³⁴.

²⁷ “La luz y el calor y la cortés bienvenida del Conde parecían haber disipado todas mis dudas y temores”, en *II, Jonathan Harker, 5 May, 22-23 [80]*. Sobre la cortesía y educación de Drácula ante Harker, ver, en el capítulo VII de la tesis, el apartado “«El Conde» visto por su huésped”.

²⁸ En *IV, Jonathan Harker, 19 May, 44 [116]*.

²⁹ “El capitán vuelve a jurar en políglota, y entonces el hombre delgado le hace una reverencia y le da las gracias, y le dice que volverá a abusar de su amabilidad subiendo a bordo poco antes de zarpar”, en *XXIV, Mina, 5 October, 5 p.m., 276 [522]*.

³⁰ “Porque en el fondo el campesino es un cobarde y un necio”, en *II, JH, 7 May, 27 [87]*.

³¹ Ver *IV, Jonathan Harker, 24 June, before morning, 48-49 [121-122]*.

³² “-¿Cómo osáis tocarle, ninguna de vosotras? ¿Cómo osáis posar vuestros ojos sobre él cuando lo he prohibido?”, en *III, Jonathan Harker, Later: then Morning of 16 May, 43 [112]*.

³³ “«Vosotros, y también otros, acabaréis por ser míos (...) para cumplir mi voluntad y para ser mis chacales cuando quiera alimento. ¡Bah!» Con una mueca de desprecio atravesó rápidamente la puerta”, en *XXIII, Seward, 3 October, 267 [506]*.

³⁴ “¡Bah! ¿De qué sirven los campesinos sin un líder? (...) Los Drácula (...) pueden jactarse de un historial que esos Habsburgo y esos Romanoff nunca podrán alcanzar aunque sigan multiplicándose como hongos”, en *III, Jonathan Harker, Midnight, 35 [100]*.

Si comparamos la forma de pensar y actuar de uno y otro descubrimos que Drácula y el doctor Seward tienen más elementos en común de lo que en un principio pudiera parecer. El clasismo y el desprecio que Seward expresa hacia quienes considera inferiores a él lo acercan de manera un tanto inquietante al boyardo. Ubicado en una posición de superioridad moral, intelectual y social, Seward también rechaza y se muestra implacable y cruel con los locos (*"In my manner of doing it there was, I now see, something of cruelty"*³⁵), con sus subalternos (*"It is too bad that men cannot be trusted unless they are watched"*³⁶) y con otras personas pertenecientes a las clases bajas con las que se encuentra (*"I cursed the laziness of the servants that they should lie abed at such an hour"*³⁷). Evidentemente, la actitud que uno y otro demuestran hacia quienes desprecian es diferente; sin embargo, la estructura es la misma.

Pero esta desconsideración hacia los demás, en la que más adelante profundizaremos, no es el único rasgo que comparten el médico y el vampiro. Si atendemos al espacio que ocupan y a lo que quieren de sus "invitados", el paralelismo, quizá, se aprecie con mayor nitidez.

Si Drácula vive en un frío y enorme castillo de piedra, repleto de puertas y habitaciones, Seward habita en un inmenso manicomio (*"an immense lunatic asylum"*³⁸), también siniestro, severo y de fría piedra (*"the grim sternness of my own cold stone building"*³⁹). Allí, evidentemente, también hay numerosas puertas y habitaciones, en este caso celdas, aunque curiosamente el médico nunca las llama así, sino "rooms": *"He has used half of his food in attracting more flies from outside to his room"* ("Ha utilizado la mitad de su comida para atraer a más moscas hasta su habitación")⁴⁰. Aunque Seward trate de presentarlas de otra manera, una "habitación" al uso no suele tener una "ventanilla de observación en la puerta" (*"observation-trap in the door"*⁴¹).

³⁵ "Ha habido en mi manera de actuar, ahora lo veo, algo de crueldad", en V, Seward, 25 April [May], 61 [143].

³⁶ "Es una lástima que no pueda uno confiar en los hombres a menos que se los vigile", en XX, Seward, 2 October, 240 [458].

³⁷ "Maldije la pereza de los sirvientes, que seguían en la cama a semejante hora", en XII, Seward, 18 September, 133 [271].

³⁸ V, Letter, Lucy Westenra to Mina Murray, 17 Chatham Street, Wednesday, 56 [135].

³⁹ "...la siniestra severidad de mi edificio de fría piedra", en IX, Seward, Midnight, 109 [228].

⁴⁰ En VI, Seward, 18 June, 69 [156]. 70[158].

⁴¹ VIII, Seward, 19 August, 97 [205].

Incluso cuando ordena encerrar a Renfield en una celda acolchada, evita emplear esa palabra: “*He's chained to the wall in the padded room*” (“Le hemos encadenado al muro de la habitación acolchada”)⁴². El eufemismo de Seward es evidente y debería ponernos sobre la pista. El médico tiene una forma muy particular de ver las cosas.

De este modo, tanto Jonathan Harker como Renfield permanecen encerrados en sendas habitaciones, aunque la del paciente del psiquiátrico aún está en peores condiciones que la sala en la que pena el pasante de abogado. Es cierto que Seward no comenta casi nada al respecto, pero el habitáculo de su paciente no debe ser un espacio impoluto y sellado, sino más bien descuidado y húmedo. No sólo cuenta con una ventana por donde entran las moscas: también hay arañas. La fría piedra, las moscas y las arañas, unido al hecho de que las “habitaciones” se localicen abajo (“*I went down amongst the patients*”⁴³), sugiere que el cuarto de Renfield parece más una celda tipo mazmorra que cualquier otra cosa.

Volvemos a encontrarnos, como ya sucediera en el caso de Drácula, con un ambiente que evoca lo medieval, lo oscuro, lo arbitrario. El sanatorio de Seward y el castillo de Drácula comparten, pues, numerosas similitudes. Son, además, lugares donde anida la locura. El psiquiátrico de Seward queda muy lejos de esa mirada panóptica que advertíamos en Mina y a la que en ningún caso se acerca la del médico. Los locos están abajo, encerrados en la semioscuridad, sometidos a estudio y control en una celda-mazmorra. La mirada de Seward, además, es opuesta a la de Mina, pues está focalizada en un único caso cada vez: primero el de Renfield, su paciente masculino; luego el de su paciente femenino, la señorita Lucy Westenra. El médico los estudia a ambos de manera individualizada y aislada, y por sí mismo es incapaz de establecer cualquier tipo de vínculo o relación entre ellos. La de Seward es una mirada próxima, pero también aproximativa. Van Helsing expone sus limitaciones cognitivas con claridad:

⁴² En VIII, *Seward*, 19 August, 98 [206].

⁴³ “He bajado a visitar a los pacientes”, en V, *Seward*, 25 April, 61 [143]. En otro momento Seward, refiriéndose a la ventana de la celda en la que está encerrado Renfield, escribe: “*We were only a few feet above ground*” (“Sólo estábamos a un par de pies por encima del suelo”), en VIII, *Seward*, 19 August, 97 [205].

*You are clever man, friend John; you reason well, and your wit is bold; but you are too prejudiced. You do not let your eyes see nor your ears hear, and that which is outside your daily life is not of account to you*⁴⁴.

Un ejemplo de la distancia que existe entre la mirada de Mina y la del médico puede detectarse en un momento muy concreto: cuando la joven escucha la primera parte de las grabaciones del fonógrafo. Aunque allí solo se narra lo acontecido hasta el 7 de septiembre, día en el que Seward comienza a tratar como paciente a Lucy, Mina enseguida advierte el vínculo que une el caso de su amiga con el de Renfield y se lo comenta a su anfitrión: *“I think that the cylinders which you gave me contained more than you intended me to know; but I can see that are in your record many lights to this dark mystery*”⁴⁵. El varón no quiere que la mujer sepa, pues la considera débil e impresionable. Mina, en cambio, sólo aspira a saber, y lo hace con una amplitud de miras que supera sin dificultades a la del resto de los varones.

Mina enseguida entiende, y justo al día siguiente, antes de la llegada de Van Helsing y su consiguiente reclusión al ámbito de lo doméstico, la joven pide ir a ver a Renfield: *“Do let me see him. What you have said of him in your diary interests me so much!”*⁴⁶. Seward, en cambio, no termina de ver los vínculos entre Drácula, Renfield y Lucy: *“...I should see Renfield, as hitherto he has been a sort of index to the coming and going of the Count. I hardly see this yet, but when I get the dates I suppose I shall*”⁴⁷. El médico, acostumbrado como está a tratar a individuos, tiene dificultades a la hora de ampliar su mirada. Esa limitación también dice mucho de su carácter.

Pero sigamos con las similitudes entre el vampiro y el médico. Si Drácula mantiene a Jonathan encerrado en su castillo con el objetivo de obtener la mayor información posible de él, utilizándolo como un mero instrumento para conseguir sus fines, el doctor Seward hace lo propio con Renfield. Su deseo es

⁴⁴ “Eres un hombre inteligente, amigo John; razones bien, y tu ingenio es atrevido; pero tienes demasiados prejuicios. No dejas que tus ojos vean, ni dejas que tus oídos oigan, y aquello que está fuera de tu vida diaria no merece consideración para ti”, en XIV, *Seward*, 26 September, 170 [337].

⁴⁵ “Creo que los cilindros que me ha dado contienen más de lo que usted pretendía que yo supiera; he podido ver que su diario aporta muchas luces a este oscuro misterio”, en XVII, *Seward*, 29 September, 197 [384].

⁴⁶ “Permítame verle. ¡Me interesa mucho todo lo que ha contado sobre él en su diario”, en XVIII, *Seward*, 30 September, 205 [399].

⁴⁷ “...Yo debería ir a ver a Renfield, ya que hasta ahora ha sido una especie de indicador de las idas y venidas del Conde. Yo aún no acabo de verlo claro, aunque supongo que cuando haya revisado las fechas también lo haré”, en XVII, *Seward*, 30 September, 199 [387-388].

averiguar lo máximo de su paciente para conseguir fama y prestigio a nivel profesional: “*Men sneered at vivisection, and yet look at its results today! Why not advance science in its most difficult and vital aspect –the knowledge of the brain?*”⁴⁸. Sus ansias por conocer más a fondo los mecanismos del cerebro lo llevan a alinearse con John Scott Burdon-Sanderson y David Ferrier, dos médicos muy polémicos en su época, partidarios de la experimentación con animales:

*Had I even the secret of such mind –did I hold the key to the fancy of even one lunatic –I might advance my own branch of science to a pitch compared which Burdon-Sanderson's physiology of Ferrier's brain-knowledge would be as nothing. If only there were a sufficient cause! I must not think too much of this, or I may be tempted; a good cause might turn the scale with me, for may not I too be of an exceptional brain, congenitally?*⁴⁹

Seward demuestra en estos fragmentos su enorme ambición. Está incluso tentado a experimentar la vivisección con humanos: tan solo necesita una pequeña justificación para hacerlo (“*a sufficient cause*”); recuérdense sus inquietantes juegos con la lanceta ante Lucy, instrumento empleado para abrir tejidos humanos. En la cita anterior también puede apreciarse la aparición de ese ego que ya hemos analizado (“*may not I too be of an exceptional brain*”). Ambición, ego, desprecio hacia el otro, uso de las personas más débiles para conseguir sus propósitos, deseo de poder... Drácula y Seward no están tan distanciados. Recordemos las palabras del boyardo: “Vosotros, y también otros, acabaréis por ser míos (...) para cumplir mi voluntad...” (“*You and others shall be mine (...) to do my bidding...*”). Así percibe Lucy ese deseo de poder en Seward: “*I can fancy what a wonderful power he must have over his patients*” (“Puedo imaginar el sorprendente poder que debe ejercer sobre sus pacientes”)⁵⁰. Ambos parecen disfrutar, además, de esa posición de dominio y control: les gusta mandar y ser obedecidos.

⁴⁸ “¡La gente se mofaba de la vivisección y, sin embargo, los resultados saltan hoy a la vista! ¿Por qué no hacer avanzar la ciencia en su aspecto más difícil y vital, el conocimiento del cerebro?”, en *VI, Seward, 20 July, 11 p.m., 71 [159]*.

⁴⁹ “Si yo consiguiera desentrañar el secreto de aunque sólo fuera una mente como esa, si tuviera en mi mano la llave de la imaginación de un solo lunático, podría hacer avanzar mi rama de la ciencia hasta un nivel comparado con el cual la fisiología de Burdon-Sanderson, o el conocimiento del cerebro de Ferrier, quedarían en nada. ¡Si tan solo tuviera una causa suficiente! No debo darle demasiadas vueltas, o podría verme tentado; una buena causa podría equilibrar la balanza a mi favor. ¿Acaso no podría poseer también yo, de manera congénita, un cerebro excepcional”, en *VI, Seward, 20 July, 11 p.m., 71 [159]*.

⁵⁰ En *V, Letter, Lucy Westenra to Mina Murray, 17 Chatham Street, Wednesday, 57 [135]*.

Si Drácula ejerce un férreo control sobre quienes están a su servicio, Seward también ordena y manda a quien considera inferior con decisión y autoridad. Tras un intento de fuga y el consiguiente enfrentamiento físico, el médico ordena colocarle a Renfield una camisa de fuerza y encerrarlo en una “habitación” acolchada.

He was still in the strait-waistcoat and in the padded room, but the suffused look had gone from his face, and his eyes had something of their old pleading— I might almost say, «cringing»— softness. I was satisfied with his present condition, and directed him to be relieved. The attendants hesitated, but finally carried out my wishes without protest⁶¹.

El facultativo se comporta como un auténtico amo y señor en su pequeño reino. Solo cuando después de una semana su paciente recupera “su antigua expresión suplicante (casi podría decir «rastrera»)", el médico, satisfecho con su estado (“*satisfied with his present condition*”), expresa en voz alta la voluntad que lo guía: ordena que sea aliviado (“*relieved*”). Los trabajadores, aunque dubitativos, cumplen sus deseos sin protestar. El doctor Seward, mientras está en su “castillo” con su gente, no admite que lo contraríen. Otra cosa será la negativa de Lucy. Ahí ha de mostrar otra cara, diametralmente opuesta, aunque íntimamente ligada a ésta. Con Drácula sucede lo mismo: todos sus deseos han de ser cumplidos; al menos en su fortaleza. Cuando estando en Transilvania Jonathan Harker le pregunta a Drácula si realmente desea que permanezca con él tanto tiempo, el vampiro le responde:

I desire it much; nay, I will take no refusal. When your master, employer, what you will, engaged that someone should come on his behalf, it was understood that my needs only were to be consulted⁶².

⁵¹ “Seguía con la camisa de fuerza en la habitación acolchada, pero la expresión ofuscada había desaparecido de su rostro, y los ojos habían recuperado en parte su antigua expresión suplicante (casi podría decir «rastrera»). Me sentí satisfecho con su condición y ordené que fuera liberado. Los celadores titubearon, pero finalmente llevaron a cabo mis deseos sin rechistar”, en IX, *Seward*, 20 August, 102 [214].

⁵² “—Lo deseo enormemente; es más, no aceptaré ninguna negativa. Cuando su amo, patrón, o como quiera llamarlo, se comprometió a enviar aquí a alguien en su nombre, quedó entendido que sólo mis necesidades serían tenidas en cuenta”, en III, *Jonathan Harker*, 12 May, 37 [103]. Del mismo poco, un poco antes de este fragmento, Drácula afirma: “*my motive was that no local interest might be served save my wish only*” (“mi motivo fue precisamente que ningún interés local pudiera ser satisfecho al margen de mis deseos”), en III, *Jonathan Harker*, 12 May, 36 [102].

El médico no solo tiene y ejerce su poder sobre los vigilantes: “*I have given orders to the night attendant merely to shut him in the padded room*”⁵³. También lo hace, como ya hemos apuntado, sobre los pacientes: “*I told him that he must get rid of them*”⁵⁴. Del mismo modo, su autoridad no se limita a las cuatro paredes de su psiquiátrico. Prohíbe a la madre de Lucy, por ejemplo, ver a su hija más de lo absolutamente necesario, y lo hace, al igual que con sus enfermos y subalternos, valiéndose de la autoridad que le confiere su cargo.

*I used my knowledge of his phase of spiritual pathology, and laid down a rule that she should not be present with Lucy or think of her illness more than was absolutely required*⁵⁵.

El uso en este contexto de la palabra “*knowledge*” (“conocimiento”) indica que Seward no solo emplea su saber médico para atender y cuidar de sus pacientes, sino también para ejercer un poder, para imponer su voluntad sobre otras personas. Aunque lo mueva la mejor de las intenciones, emplea la autoridad de un saber colectivo para impedir que una madre pueda ver a su hija, e incluso para que ni siquiera piense en ella más de lo absolutamente necesario.

Así es cómo ese deseo de dominio y control que poseen ambos personajes se pone de manifiesto en sus actuaciones sobre Renfield. Seward aspira, como Drácula, a dominar a su paciente, estableciéndose una lucha soterrada entre ellos. Ambos sienten el mismo desprecio por Renfield, ambos lo utilizan para alcanzar sus propias metas, para colmar sus particulares ambiciones, sin importarles el efecto que todo ello pueda tener sobre aquel hombre.

Seward estudia a Renfield casi como un entomólogo. Desde luego, la desconsideración que le manifiesta es constante, y no varía demasiado a lo

⁵³ “Le he dado al celador nocturno órdenes de encerrarle solamente en la habitación acolchada”, en IX, *Seward, 20 August, 102-103 [215]*.

⁵⁴ “Le he dicho que debe librarse de ellas”, en VI, *Seward, 1 July, 69 [156]*. El poder y la autoridad que ejerce Seward sobre Renfield es constante. Otro ejemplo podría ser el siguiente: “... *asked me in a very humble, cringing way to be led back to his own room and to have his notebook again. I thought it well to humour him*” (“... me ha suplicado de modo muy humilde y servil que le dejara volver a su habitación y recuperar su libro de notas. Me ha parecido bien consentirle”), en IX, *Seward, 4 September, Later, 109 [227]*.

⁵⁵ “Utilicé mi conocimiento de esa fase de la patología espiritual para establecer la norma de que la señora Westenra no debería ver a Lucy, ni pensar en su enfermedad, más de lo que fuera absolutamente necesario”, en X, *Seward, 7 September, 112 [234]*.

largo del diario. La primera de las grabaciones ya muestra algunos indicios de su menosprecio y de la superioridad que siente Seward hacia los enfermos:

*I went down amongst the patients. I picked out one who has afforded me a study of much interest. He is so quaint in his ideas, and so unlike the normal lunatic, that I have determined to understand him as well as I can*⁵⁶.

Las afirmaciones del médico, aunque llenas de sutilezas, no logran ocultar la opinión que sus enajenados le merecen. El hecho de encontrarse “abajo” y que sea él quien, de una manera un tanto arbitraria, escoja al paciente a tratar, ya lo colocan en una posición de clara superioridad. La impresión que da su actitud es que los enfermos se encuentran a merced de los caprichos o la voluntad del doctor: parecen sus mascotas. De igual modo, dicha elección no obedece a la gravedad de la patología del enfermo, sino al interés, puramente profesional o egoísta, que el individuo suscita en el médico. La situación y el sufrimiento de los internos parecen quedar en un segundo plano ante autoridad del psiquiatra.

¿Era este el trato habitual al que estaban sometidos los enfermos mentales a finales del siglo XIX? En realidad, podría afirmarse que Renfield se encuentra en una situación privilegiada si la comparamos con la de otros pacientes de distintas instituciones. El manicomio de Seward no deja de ser un recinto privado; es decir, orientado a atender a enfermos de las clases altas y, por tanto, mucho menos masificado y notablemente mejor acondicionado que los centros estatales. Si hasta mediados del siglo XVIII el cuidado y el control de los desviados era un asunto comunitario y familiar, y sólo se encerraba a los más violentos de todos ellos, los cambios experimentados en Inglaterra entre 1750 y 1850 respecto a las formas y las prácticas de control social, provocó que los locos fueran diagnosticados convenientemente, permaneciendo todos recluidos hasta conseguir su cura⁵⁷. Si bien el uso de cadenas y la coerción física fue dejando paso, desde los inicios del siglo XIX, a un trato más “humano” y “científico”, la multiplicación de lunáticos certificados entre 1844 (20.809) y 1904 (117.200), provocó que sus condiciones de vida fueran

⁵⁶ “He bajado a visitar a los pacientes. He escogido a uno que me ha proporcionado un estudio de gran interés. Tiene unas ideas tan pintorescas y se parece tan poco al lunático normal, que me he decidido a intentar comprenderle tan bien como me sea posible”, en V, Seward, 25 April [May], 61 [143].

⁵⁷ SCULL, Andrew, *Social Order/Mental Disorder. Anglo-American Psychiatry in Historical Perspective*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1989, pp. 215-216.

verdaderamente lamentables⁵⁸. Joseph Mortimer Granville, un médico británico, analiza en 1877 el estado en el que se encuentran estos establecimientos:

*The wards are long, narrow, gloomy, and comfortless, the staircases cramped and cold, the corridors oppressive, the atmosphere of the place dingy, the halls huge and cheerless. The airing courts, although in some instances carefully planted, are uninviting and prisonlike*⁵⁹.

Era tal la falta de espacio en algunos de estos asilos estatales que los pacientes tenían que dejar sus ropas fuera de cada dormitorio por la noche⁶⁰. Aunque las condiciones en las que se halla Renfield recuerdan un tanto a las propias de una institución penitenciaria, disfruta al menos de una habitación individual relativamente confortable, aunque eso no quita para que el encierro que padece y el trato que recibe puedan ser criticados, no sólo desde un punto de vista moral; también desde uno estrictamente médico. Un psiquiatra como Andrew Wynter escribe en 1875 lo siguiente:

*Even in cases where insanity is declared, or mental weakness is confirmed, I have endeavoured to show that – excepting in the more violent cases where the appliances of an asylum are absolutely necessary— it is an error, especially during a period of convalescence, to crowd patients together in an atmosphere sodden with insanity, where they have to struggle through many adverse circumstances in their progress towards mental convalescence. The true method of cure, in the author's opinion, is to surround the patient with sane minds...*⁶¹

Y en otro lugar lo recalca: “*Hence the true principle of cure for the curable, and of support for the incurable, «is an association with healthy*

⁵⁸ SCULL, Andrew, *Social Order/Mental Disorder. Anglo-American Psychiatry in Historical Perspective...*, pp. 228-229.

⁵⁹ GRANVILLE, Joseph Mortimer, *The Care and Cure of the Insane*, vol. I, London, Hardwicke and Bogue, 1877, p. 154. “Las salas son largas, estrechas, sombrías e incómodas; las escaleras estrechas y frías; los corredores, opresivos; la atmósfera del lugar sucia, los pasillos enormes y tristes. Los patios al aire libre, aunque en algunos casos están cuidadosamente instalados, no resultan nada atractivos y son como los de las cárceles”. La traducción es mía. La referencia me la proporciona el libro de Andrew Scull (p. 233). El libro: https://archive.org/details/b21292772_0001. (Consultado el 25-04-2016).

⁶⁰ SCULL, Andrew, *Social Order/Mental Disorder. Anglo-American Psychiatry in Historical Perspective...*, p. 237.

⁶¹ WYNTER, Andrew, *The Borderlands of Insanity*, New York, G.P. Putnam's Sons, 1875, pp. v-vi. “Incluso en los casos en los que la demencia esté declarada, o la debilidad mental confirmada, me he esforzado en demostrar que –exceptuando los casos más violentos en donde el recurso al manicomio es absolutamente necesario–, es un error, especialmente durante el período de convalecencia, apiñar juntos a los pacientes en un ambiente saturado de locura, donde tienen que luchar contra muchas circunstancias adversas en su avance hacia la convalecencia mental. El verdadero método de curación, en opinión del autor, es rodear al paciente con mentes sanas...”. La traducción es mía. El libro puede encontrarse aquí: <https://archive.org/details/borderlandsinsa03wyntgoog>. (Consultado el 26-04-2016).

minds»⁶². El doctor Seward, evidentemente, no es de la misma opinión. Su posición parece más próxima a la de Henry Maudsley, uno de los más influyentes psiquiatras del siglo XIX. Mezclando principios utilitaristas con un determinismo estricto, Maudsley les niega a los pacientes “*the sensibilities of humanity as effectively as the eighteenth-century insistence on the animality of the insane*”⁶³. Vincula además locura y criminalidad:

*Crime and madness are the active outcome of antisocial tendencies. It is well known how hard a thing it is sometimes to distinguish between these two forms of human degeneracy. There are, on the one hand, many criminals who exhibit such evident signs of defect or unsoundness of mind that it is impossible to say confidently whether they ought to be sent to an asylum or to a prison; and, on the other hand, there are insane persons who evince such criminal and vicious tendencies that one cannot help feeling that the discipline of a prison would be the best treatment for them*⁶⁴.

Todos estos aspectos cuadran más con la actitud que Seward mantiene con su paciente. En la primera entrada de su diario, por ejemplo, ya define a Renfield como “*a possibly dangerous man*” (“un hombre posiblemente peligroso”)⁶⁵ y, tras casi un mes sin apenas noticias, el día 1 de julio Seward expresa por primera vez el asco y la irritación que le produce⁶⁶. Lo cierto es que el trato que el médico dispensa a Renfield es despreciativo y desconsiderado. Primero lo deshumaniza, comparando reiteradamente su comportamiento con el de los animales, en especial con el de los perros. Así lo hace el 19 de julio: “*He fawned on me like a dog*” (“Me hizo zalamerías como si fuera un perro”)⁶⁷. El 19 de agosto: “*About eight o'clock he began to get excited and to sniff about*

⁶² WYNTER, Andrew, *The Borderlands of Insanity...*, p. 129. “De ahí que el verdadero principio de la cura para los curables, y de apoyo para los incurables, sea la relación con mentes sanas”. Mi traducción. Subrayado en el original.

⁶³ PEDLAR, Valerie, «*The Most Dreadful Visitation*»: *Male Madness in Victorian Fiction*, Liverpool, Liverpool University Press, 2006, p. 6. Ver también página 7. “[Les niega a los pacientes] sensibilidades propiamente humanas, con tanta eficacia como la insistencia a lo largo del siglo dieciocho en la animalidad de los locos”. La traducción es mía.

⁶⁴ MAUDSLEY, Henry, *The Pathology of Mind*, London, McMillan and Co., 1879, p. 100. “El crimen y la locura son el resultado activo de tendencias antisociales. Es bien conocido lo difícil que en ocasiones resulta distinguir entre estas dos formas de degeneración humana. Hay, por un lado, muchos criminales que presentan tales signos de defecto o falta de solidez mental que es imposible afirmar con seguridad si deben ser enviados a un manicomio o a una prisión; y, por otro lado, hay personas dementes que muestran tales tendencias criminales y depravadas que uno no puede evitar sentir que la disciplina de una prisión sería el mejor tratamiento para ellos”. La traducción es mía. El libro on-line, aquí: <https://archive.org/details/39002086171304.med.yale.edu>. (Consultado el 26-04-2016).

⁶⁵ En V, *Seward*, 25 April [May], 62 [144].

⁶⁶ VI, *Seward*, 1 July, 69 [156].

⁶⁷ En VI, *Seward*, 19 July, 70 [157]. La traducción, tomada de la versión de Juan Antonio Molina Foix (Cátedra, 2008 [1993], p. 196).

as a *dog*” (“A eso de las ocho en punto, comenzó a ponerse nervioso y a olfatear como un perro”)⁶⁸. Y el 17 de septiembre: “*He was lying on his belly on the floor licking up, like a dog, the blood...*” (“Yacía tumbado sobre el pecho, lamiendo como un perro la sangre...”)⁶⁹. También lo equipara a una bestia salvaje: “*He fought like a tiger (...) He was more like a wild beast than a man*” (“Peleó como un tigre (...) Luchó más como una bestia salvaje que como un hombre”)⁷⁰.

Por otro lado, para tratarse de un médico que intenta curar a una persona supuestamente enferma, lo critica con excesiva dureza. Destaca, por ejemplo, su naturaleza servil y miserable el 19 de agosto: “*He is usually respectful to the attendant, and at times servile*” (“Normalmente es respetuoso con el celador, en ocasiones hasta servil”)⁷¹. El 20 de agosto: “*His eyes had something of their old pleading –I almost say, «cringing»-- softness*” (“Los ojos habían recuperado en parte su antigua expresión suplicante (casi podría decir «rastrera»”)⁷². Y el 4 de septiembre: “...*asked me in a very humble, cringing way...*” (“...me ha suplicado de un modo muy humilde y servil...”)⁷³. Del mismo modo, afirmaciones como “*he was quite haughty*” (“fue muy arrogante”), “*his sublime self-feeling*” (“su sublime egomanía”), “*he is a selfish old beggar anyhow*” (“está claro que es un viejo egoísta y pedigüeño”)⁷⁴, son muestras del poco aprecio que siente Seward hacia su paciente. Lo desdeña como enfermo, pero también como loco: “*How these madmen give themselves away!*” (“¡Cómo se traicionan a sí mismos estos locos!”)⁷⁵. Lo observa y analiza con tal distancia y desafecto que se hace evidente que no lo considera congénere suyo: “*It is wonderful, however, what intellectual recuperative power lunatics have*” (“El poder de recuperación intelectual de los lunáticos es, de cualquier forma, fantástico”)⁷⁶. Es como si al adquirir el estatus de loco hubiera perdido su condición de ser humano. Seward, en ese sentido, demuestra una importante carencia de humanidad, más si comparamos su actitud con el interés, los

⁶⁸ En VIII, *Seward*, 19 August, 96 [203].

⁶⁹ En XI, *Seward*, 17 September, 129 [264].

⁷⁰ En IX, *Seward*, 19 August, 98 [206].

⁷¹ En VIII, *Seward*, 19 August, 96 [203]. Traducción de Óscar Palmer ligeramente modificada.

⁷² En IX, *Seward*, 20 August, 102 [214].

⁷³ En IX, *Seward*, Later, 109 [227].

⁷⁴ En IX, *Seward*, 19 August, 96-98 [203-206].

⁷⁵ En VIII, *Seward*, 19 August, 96 [203].

⁷⁶ En IX, *Seward*, Midnight, 109 [229].

cuidados y la constante atención que en todo momento le presta a la enfermedad de Lucy.

Ya en 1840 John Perceval denuncia las vejaciones sufridas durante su estancia en un establecimiento psiquiátrico.

Nothing did I require but wholesome diet, moderate and healthy exercise, and pure air; instead of which I was drenched with the most nauseous medicines against my will and against my conscience: I was fastened in a strait-waistcoat, or huge, hot leather arm-cases and compelled to lie day and night in the same bed, and in the same room, and fed on slops of bread in broth⁷⁷.

Aunque separados por unos cincuenta años, la experiencia de Renfield posee algunas similitudes con la de Perceval. El paciente de Seward, que sepamos, no sale a ningún patio a hacer ejercicio: se encuentra confinado en la misma cama y en el mismo cuarto durante meses y meses, comiendo incluso allí. También, como hemos visto, es trasladado a una celda acolchada en una camisa de fuerza durante varios días.

Seward, además, no tiene reparos en violentar a Renfield, drogándole y quitándole su cuaderno para poder estudiarlo con tranquilidad: *“I gave Renfield a strong opiate tonight, enough to make even him sleep, and took away his pocket-book to look at it”⁷⁸*. No respeta ni su espacio ni su intimidad. Lo trata, efectivamente, como si fuera muy inferior a él, como un ente subhumano, incluso. Su comportamiento recuerda de nuevo al de Drácula. El vampiro también abre las cartas que Jonathan Harker envía a Inglaterra desde el castillo: *“Your letters are sacred to me. Your pardon, my friend, that unknowingly I did break the seal. Will you not cover it again?”⁷⁹*. Jonathan Harker está convencido, además, de que si encontrara su diario también se lo

⁷⁷ PERCEVAL, John, *A Narrative Experienced by a Gentleman, During a State of Mental Derangement; Designed to Explain the Causes and the Nature of Insanity, and to Expose the Injudicious Conduct Pursued Towards Many Unfortunate Sufferers under that Calamity*, London, Effingham Wilson, 1840, p. 14. “Nada necesitaba más que una dieta sana, ejercicio moderado y saludable y aire puro; en su lugar fui empapado con los medicamentos más nauseabundos en contra de mi voluntad y de mi conciencia: fui aprisionado en una camisa de fuerza, o en unas enormes y calientes fundas de cuero en los brazos y obligado a permanecer día y la noche en la misma cama, y en la misma habitación, y alimentarme con un caldo hecho de agua sucia y pan”. La traducción es mía. EL libro puede encontrarse en: <https://archive.org/details/anarrativetreat00percgoog>. (Consultado el 26-04-2016).

⁷⁸ “Esta noche le he dado a Renfield un fuerte opiáceo, suficiente para hacerle dormir incluso a él, y me he llevado su cuaderno para estudiarlo”, en VI, *Seward*, 11 p.m., 71 [158].

⁷⁹ “Sus cartas son sagradas para mí. Me perdonará usted, amigo mío, que inadvertidamente haya roto el lacre. ¿No querrá sellarla de nuevo?”, en IV, *Jonathan Harker*, 28 May, 46 [118].

hubiera quitado: *"I am sure this diary would have been a mystery to him which he would not have brooked. He would have taken or destroyed it"*⁸⁰.

Drácula, por su parte, también desprecia a Renfield y lo utiliza para conseguir sus objetivos, en este caso introducirse en el manicomio, pues no puede entrar en ningún sitio si antes no es invitado a hacerlo. El boyardo aprovecha la patología de Renfield para ganárselo, y cuando accede a la institución psiquiátrica lo trata con indiferencia y desdén: *"He sneered at me, and his white face looked out of the mist with his red eyes gleaming, and he went on as though he owned the whole place, and I was no one"*⁸¹.

El cuerpo y la mente del loco se convierten entonces en un campo de batalla, en un espacio de experimentación y lucha, el "objeto" en el que se concentran y manifiestan unos deseos de control y dominación muy concretos. Tanto el doctor como el vampiro se sirven de su enfermedad para tratar de sacar provecho. Así lo reconoce Seward en la primera anotación de su diario: *"I questioned him more than I had ever done, with a view to making myself master of the facts of his hallucination"*⁸². Seward y Drácula desean lo mismo: dominar la voluntad de los demás. Cuando Renfield ha cumplido su cometido, cuando ya no les es útil, ambos personajes lo tratan con el mayor de los desprecios. Drácula lo deja horriblemente mutilado: *"He had received some terrible injuries; there seemed none of that unity of purpose between the parts of the body which marks even lethargic sanity"*⁸³. Seward y sus compañeros, una vez escuchan lo que quieren oír del moribundo, lo abandonan a su suerte, ignorando su sufrimiento y sin agradecerle de ningún modo la ayuda que les ha prestado ni su sacrificio. Abandonan el pobre Renfield para que muera solo en su celda sin dedicarle ni una sola mirada, ni la más mínima muestra de piedad:

His voice was becoming fainter and his breath more stertorous. Van Helsing stood up instinctively. «We know the worst now», he said. (...) «But lose no

⁸⁰ "Estoy seguro de que este diario habría representado para él un misterio que no habría tolerado. Se lo habría quedado o lo habría destruido", en IV, *Jonathan Harker, (continued)*, 44 [115].

⁸¹ "Él se rió burlonamente de mí, y su blanco rostro me observó a través de la niebla con sus relucientes ojos rojos, y siguió avanzando como si Él fuera el dueño del lugar, y yo no fuera nadie", en XXI, *Seward, 3 October*, 245 [468].

⁸² "Le he interrogado más a fondo que nunca hasta ahora, con la intención de dominar los hechos de su alucinación", en V, *Seward, 25 April [May]*, 61 [143].

⁸³ "Había recibido varias heridas terribles; su cuerpo estaba tan descoyuntado que sus diferentes miembros carecían por completo de esa unidad de propósito que marca incluso la cordura letárgica", en XXI, *Seward, 3 October*, 241 [461].

time; there is not an instant to spare». (...) We all hurried and took from our rooms...⁸⁴

Su comportamiento es tan inhumano y cruel como el del monstruo, ese al que supuestamente están persiguiendo.

LA HOMBRÍA DE LOS CABALLEROS

Como los pretendientes de Helena de Esparta, que unen sus fuerzas para rescatarla cuando Paris se la lleva a Troya; de ese modo se conducen John Seward, Arthur Holmwood, Quincey Morris e incluso Abraham van Helsing con Lucy. Los tres primeros, aunque amigos tiempo atrás, han sido también rivales, pues han solicitado a la joven en matrimonio con pocas horas de diferencia. Dos de ellos (John Seward y Quincey Morris), al ser rechazados, le juran fidelidad a la dama para el resto de sus días. Así relata Lucy la promesa de Seward: *“Said he hoped I would be happy, and that if I ever wanted a friend I must count him one of my best”⁸⁵*; así cuenta lo que le dice Quincey Morris un poco más tarde: *“I’ll never trouble you a hair’s breadth again, but will be, if you will let me, a very faithful friend”⁸⁶*.

Estos cuatro individuos aúnan su inteligencia y voluntad para salvar a la muchacha de la influencia del vampiro⁸⁷. En esa lucha, los varones despliegan distintas cualidades y toman una serie de decisiones que los definen de manera bastante nítida. Aunque poco a poco analizaremos su proceder, dos de sus rasgos más destacados tienen que ver con la masculinidad y la caballerosidad de la que hacen gala. A continuación examinaremos los

⁸⁴ “Su voz era cada vez más débil, y su respiración más estertórea. Van Helsing se levantó instintivamente. —Ahora sabemos lo peor —dijo—. (...) Pero no perdamos tiempo; no podemos perder ni un instante. (...) Subimos apresuradamente a nuestras habitaciones...”, en XXI, *Seward*, 3 October, 246 [469].

⁸⁵ “Dijo que me deseaba que fuera muy feliz, y que si alguna vez necesitaba a un amigo, tendría en él a uno de los mejores”, en V, *Letter, Lucy Westenra to Mina Murray*, 24 May, 58 [138].

⁸⁶ “Nunca volveré a molestarte ni un pelo, aunque seré, si usted me lo permite, si amigo fiel”, en V, *Letter, Lucy Westenra to Mina Murray*, 24 May, 60 [141].

⁸⁷ “...La propia Helena elegiría a su marido, pero todos los pretendientes tendrían que hacer antes un juramento de mutua fidelidad sobre los restos de un caballo descuartizado, comprometiéndose a acudir en ayuda del triunfador si alguien raptaba a su esposa”, en Constantino FALCÓN MARTÍNEZ, Emilio FERNÁNDEZ-GALIANO y Raquel LÓPEZ MELERO, *Diccionario de la mitología clásica 1*, Madrid, Alianza, 1986 [1980], p. 288.

atributos de cada uno de esos personajes para tratar de averiguar qué significa para ellos ser un hombre.

A Quincey Morris Lucy lo describe como “un muchacho estupendo” (“a nice fellow”), oriundo de Texas (“an American from Texas”⁸⁸). Aunque un tanto bromista en las distancias cortas, se comporta como un auténtico caballero (“true gentleman”): “He is really well educated and has exquisite manners” (“Un caballero muy bien educado y de modales exquisitos”). Al intuir que Lucy ama a otro hombre, Morris no tarda en demostrar su caballerosidad y su respeto hacia la decisión de la dama. Cuando finalmente se despiden, Morris actúa con una masculinidad digna de resaltarse: “He wrung my hand, and taking up his hat, went straight out of the room without looking back, without a tear or a quiver or a pause”⁸⁹. Joven y lozano (“so young and so fresh”), tiene una mirada valiente (“brave eyes”), y es un probado aventurero, pues pese a su juventud ha estado en numerosos sitios y ha vivido un sinnúmero de experiencias (“It seems almost impossible that he has been to so many places and has had such adventures”). Su condición de viajero experimentado es resaltada en distintos momentos de la narración. Se trata, además, de una afición que comparte con Arthur Holmwood (el pretendiente finalmente elegido por Lucy) y, en menor medida, con John Seward. Dicho extremo puede comprobarse en una carta que el propio Quincey Morris le envía a Arthur Holmwood:

*My dear Art,-- We've told yarns by the camp-fire in the prairies; and dressed one another wounds after trying a landing at the Marquesas; and drunk healths on the shore of Titicaca. (...) There will only be one other, our old pal at the Korea, Jack Seward*⁹⁰.

La misiva parece corroborar lo apuntado por Lucy. Estos hombres han vivido andanzas por medio mundo: en unas islas de origen volcánico localizadas en el sur del océano Pacífico, en un gran lago situado en los Andes y, finalmente, en el este de Asia. Incluso en otro momento Morris hace una alusión a cierta aventura ocurrida en la ciudad rusa de Tobolsk, ubicada en el

⁸⁸ Las referencias que vienen a continuación pueden encontrarse en: *V, Letter, Lucy Westenra to Mina Murray, 24 May, 57-60 [137-142]*.

⁸⁹ “Me soltó la mano y, recogiendo su sombrero, salió directamente de la habitación sin volver la vista atrás, sin una sola lágrima, o titubeo, o pausa”.

⁹⁰ “Querido Art: hemos contado historias junto a una fogata en las praderas; y nos hemos vendado mutuamente las heridas tras un intento de desembarco en las Marquesas; y hemos brindado a orillas del Titicaca. (...) Seremos sólo tres, contando a nuestro viejo camarada de Corea, Jack Seward”, en *V, Letter, Quincey P. Morris to Hon. Arthur Holmwood, 25 May, 62 [145]*.

extremo oeste de Siberia⁹¹. La insistencia en el carácter aventurero de varios de los varones subraya su temperamento valiente, decidido y activo, algo que se repite en numerosos pasajes de la narración. El doctor Seward lo comenta en cierta ocasión:

*I could not but admire, even at such a moment, the way in which is dominant spirit asserted itself. In all our hunting parties and adventures in different parts of the world, Quincey Morris had always been the one to arrange the plan of action, and Arthur and I had been accustomed to obey him implicitly*⁹².

Drácula, por tanto, no se enfrenta con un grupo de aficionados, sino con un conjunto de hombres experimentados en el arte de la caza, la supervivencia y la aventura. “*You follow quick. You are hunters of wild beast, and understand it so*” (“Ustedes, síganle rápido. Son cazadores de bestias salvajes y las entienden”), les insta Van Helsing cuando están a punto de capturar al vampiro⁹³. El coraje, los conocimientos y las habilidades de Quincey Morris, Arthur Holmwood y John Seward, sirven perfectamente bien a la causa en la que todos ellos están inmersos: “*Those adventurous days of ours are turning up useful*” (“Nuestros antiguos días de aventureros nos están resultado muy útiles”), anota en un determinado momento el doctor Seward⁹⁴. De hecho, los atributos que comparten estos tres individuos se corresponden con el ideal de masculinidad imperante en la época, basado principalmente en la caballerosidad, la contención y la camaradería.

Como afirma George L. Mosse, “muchas de las cualidades que se esperaba que poseyera un caballero” del siglo XV, tales como “la lealtad, la rectitud, el valor, la sobriedad y la perseverancia resultaban singularmente adaptables y encajarían en la definición de la masculinidad moderna”⁹⁵. Del mismo modo, “la apariencia física iba a cobrar una importancia que nunca tuvo anteriormente; no importaba sólo el comportamiento, sino también las apariencias”⁹⁶. Pero junto con el autocontrol y el aspecto, la amistad y la

⁹¹ En XXIV, *Seward, Later*, 282 [532].

⁹² “No pude dejar de admirar, incluso en un momento semejante, el modo en que los espíritus dominantes tienden a reafirmarse. En todas nuestras partidas de caza y aventuras en diferentes partes del mundo, Quincey Morris había sido siempre el encargado de preparar el plan de acción, y Arthur y yo nos habíamos acostumbrado a obedecerle implícitamente”, en XXIII, *Seward*, 3 October, 266 [504].

⁹³ En XXIII, *Seward*, 3 October, 267 [506].

⁹⁴ En XXVI, *Seward*, 2 November, 311 [587]. Seward, a partir del 25 de octubre lleva su diario por escrito.

⁹⁵ MOSSE, George L., *La imagen del hombre. La creación de la masculinidad moderna*, Madrid, Talasa, 2001 [1996], p. 24.

⁹⁶ MOSSE, George L., *La imagen del hombre. La creación de la masculinidad moderna...*, p. 25.

idealización de ciertos valores caballerescos, el varón también necesitaba un espacio en el que mostrar la vulnerabilidad que constantemente debía esconderse en la esfera pública tras un aspecto firme, decidido e imperturbable⁹⁷.

En realidad, tanto Seward como Holmwood, Morris y Van Helsing se guían por un modelo de galantería muy apegado a la tradición. O al menos eso es lo que se esfuerza por transmitir el diario del médico. Ese ideal no sólo exige una actitud activa y valerosa: se basa en el delicado equilibrio de distintas cualidades que deben combinarse de manera adecuada y que se van repitiendo incesantemente a lo largo de la narración. A la cortesía y al valor que todos estos personajes demuestran, hay que añadirle el decoro, la honestidad, la fe religiosa, la firmeza en las convicciones y un elevado sentido del deber, la lealtad, la compasión y el apoyo, la contención y la firmeza⁹⁸.

⁹⁷ TOSH, John, *A Man's Place. Masculinity and the Middle-Class Home in Victorian England*, New Haven and London, Yale University Press, 2007 [1999], p. 54.

⁹⁸ Decoro: “«*You may take that one little kiss whiles I bring over de table*» (...) *So neither of us looked whilst he bent over her*” (“—Ahora puede usted darle ese beso mientras yo traigo la mesa (...). Ninguno de los dos miramos mientras se inclinaba sobre ella”), en X, *Seward*, 7 September, 114 [237]. Otro ejemplo de decoro puede encontrarse en XXI, *Seward*, 3 October, 246 [469-470], momento en el que, pese a la urgencia que tienen dudan a la hora de entrar sin avisar al dormitorio que comparten Jonathan y Mina. Honestidad: “«*That's frank anyhow*», *broke in Quincey. «I'll answer for the Professor. I don't quite see his drift, but I swear he's honest; and that's good enough for me*»” (“—Eso es ser franco – intervino Quincey—. Yo respondo por el profesor. No acabo de comprenderle, pero puedo jurar que es honesto; y eso ya es suficiente para mí”), en XV, *Seward*, 29 September, morning, 182 [358]. Fe religiosa: “*If it be anything in which my honour as a gentleman or my faith as a Christian is concerned, I cannot make such a promise*” (“Si se trata de algo que pudiera comprometer mi honor de caballero, o mi fe de cristiano, no podría hacer semejante promesa”), en XV, *Seward*, 29 September, morning, 182 [358]. Firmeza en las convicciones y elevado sentido del deber: “*...is at least happy in the friends that love her. One, two, three, all open their veins to her, besides one old man*” (“...Al menos puede estar feliz por los amigos que la aman. Uno, dos, tres... todos se abran las venas por ella. Incluso un viejo”), en XII, *Seward*, 18 September, 137 [277]. Lealtad: “*Then without a word we all knelt down together, and, all holding hands, swore to be true to each other*” (“Entonces, sin mediar palabra, todo nos arrodillamos juntos y, agarrándonos de las manos, juramos permanecer fieles los unos a los otros”), en XXII, *Jonathan Harker*, 3 October, 259 [494]. La comprensión y el apoyo: “*He covered his face with his hands, and slid down on his knees by the sofa, where he remained (...) praying. (...) I took him by the hand and raised him up*” (“Se cubrió el rostro con las manos y se dejó caer de rodillas junto al sofá, donde permaneció (...) rezando, mientras sus hombros temblaban de congoja. Le tomé la mano y le ayudé a levantarse”), en XII, *Seward*, 20 September, 145 [291]. La contención: “*He had been able to retain his self-command whilst the poor lady was present (...). But the instant she had disappeared (...) he sat down on a chair, and (...) began to sob*” (“Había conseguido dominarse mientras la pobre señora siguió presente (...); pero en el instante en que ella desapareció (...) se sentó en una silla y (...) empezó a llorar”), en XI, *Seward*, 13 September, 123 [255]. Firmeza: “*He stepped forward and said bravely, though his hand trembled, and his face was as pale as snow: (...) «Tell me what I am to do, and I shall not falter»*” (“De modo que dio un paso adelante y dijo valerosamente, aunque su mano temblaba, y su rostro estaba tan pálido como la nieve: (...) «¡Dígame qué debo hacer y no flaquearé!»”), en XVI, *Seward*, (continued), 191 [373].

Aunque es cierto que en muchos momentos la hombría de los caballeros parece flaquear, esto obedece a que los retos ante los que han de enfrentarse ponen a prueba sus más firmes convicciones. Veamos el caso de Quincey Morris:

He was in a torture of suspense regarding the woman he loved, and his utter ignorance of the terrible mystery which seemed to surround her intensified his pain. His very heart was bleeding, and it took all the manhood of him—and there was a royal lot of it, too—to keep him from breaking down⁹⁹.

Arthur, el prometido de Lucy, surge también como un hombre hecho y derecho:

When first the Professor's eye had lit upon him he had been angry at any interruption at such a time; but now, as he took in his stalwart proportions and recognized the strong young manhood which seemed to emanate from him, his eyes gleamed. (...) «What shall I do?» There was fire in his eyes, and his open nostril quivered with intent. Van Helsing slapped him on the shoulder. «Come!», he said. «You are a man (...). Now you are here, you are more good than us, old or young, who toil much in the world of thought. Our nerves are not so calm and our blood not so bright than yours!»¹⁰⁰.

Su masculinidad también es puesta a prueba cuando tiene que clavarle una estaca en el corazón a una Lucy convertida en vampiro. Aunque sus manos tiemblan y su rostro está tan pálido como la nieve (“*as pale as snow*”), llegado el momento su masculinidad sale victoriosa: “*Arthur took the stake and the hammer, and when once his mind was set on action his hands never trembled nor even quivered*”¹⁰¹.

A similar reto se enfrenta Abraham van Helsing cuando acude al castillo de Drácula para acabar con la vida de las tres mujeres vampiro:

Oh, my friend John, but it was butcher work; had I not been nerved by thoughts of other dead, and of the living over whom hung such a pall of fear, I

⁹⁹ “Le atormentaba la incertidumbre en torno a la mujer que amaba, y su absoluta ignorancia del terrible misterio que parecía rodearla intensificaba su dolor. Su propio corazón estaba sufriendo, y fue necesaria toda su hombría –que no era poca– para impedir que se derrumbara”, en *XII, Seward, 18 September, 138 [278-279]*.

¹⁰⁰ “Al verle entrar, el profesor se mostró contrariado al ser interrumpido en semejante momento; pero ahora, tras haber observado sus robustas proporciones y haber reconocido la enérgica y lozana hombría que parecía emanar de todo él, sus ojos resplandecieron. (...) «¿Qué debo hacer?» Había fuego en la mirada de Arthur, y sus fosas nasales temblaron con decisión. Van Helsing le palmeó el hombro. -- ¡Venga! –dijo--. Es usted un hombre (...) Usted es más apropiado que cualquiera de nosotros, viejo o joven, que tantas horas pasamos en el mundo del pensamiento. ¡Nuestros nervios no son tan acerados ni nuestra sangre tan vigorosa como la suya!”, en *X, Seward, 7 September, 113-114 [235-236]*.

¹⁰¹ “Arthur tomó la estaca y el martillo, y una vez su mente se dispuso a la acción, sus manos no temblaron ni titubearon”, en *XVI, Seward, 29 September, night, 191 [373]*.

*could not have one on. I tremble and tremble even yet, though till all was over, God be thanked, my nerve did stand*¹⁰².

Otro tanto sucede con Seward: Lucy lo describe, por ejemplo, como “*one of the most resolute men I ever saw*” (“Uno de los hombres más decididos que ha visto jamás”)¹⁰³. Es un aventurero, además, capaz de enfrentarse con las manos desnudas y en un espacio cerrado, a un loco extraordinariamente peligroso, rápido y fuerte armado con un cuchillo:

*Before I could get my balance he had struck at me and cut my left wrist rather severely. Before he could strike again, however, I got in my right, and he was sprawling on his back to the floor. My wrist bled freely, and quite a little pool trickled on to the carpet. I saw that my friend was not intent on further effort, and occupied myself binding up my wrist, keeping a wary eye on the prostrate figure all the time*¹⁰⁴.

Si la mencionada escena no convierte a Seward en un hombre de la cabeza a los pies, no sé qué más debe hacer para demostrarlo. Sin embargo, las características de estos valientes hombres de mundo, a la vez tan masculinos y sensibles, tan arrojados y capaces, contrastan con la actitud y el comportamiento de Jonathan Harker. Ya hemos visto como el pasante de abogado no es precisamente un aventurero¹⁰⁵. También hemos podido comprobar las dudas que su propia esposa ha tenido sobre su masculinidad, algo que en ningún caso sucede con el resto de los personajes. La hombría de todos ellos puede ponerse a prueba, pero en ningún momento se cuestiona.

La primera descripción que realiza Seward de Jonathan Harker, por ejemplo, no deja lugar a dudas. Tras reconocerle su inteligencia, su energía y su valor, añade: “*After reading his account of it I was prepared to meet a good specimen of manhood, but hardly the quiet, business-like gentleman who came*

¹⁰² “Oh, amigo mío, fue un trabajo de carnicero. De no haber reunido coraje conjurando recuerdos de otra muerta, y de la viva sobre la que pendía semejante espanto, no habría sido capaz de completarlo. No paré de temblar hasta que todo terminó, aunque alabado sea Dios, mi valor no me abandonó”, en *XXVII, Van Helsing, 5 November, afternoon, 320 [605]*.

¹⁰³ En *Letter, Lucy westenra to Mina Murray, 17 Chatham Street, Wednesday, 56 [135]*

¹⁰⁴ “Antes de que pudiera recobrar el equilibrio ya me había atacado, abriéndome un tajo bastante grave en la muñeca izquierda. Antes de que pudiera volver a golpear, en todo caso, le he propinado un derechazo que le ha hecho caer de espaldas al suelo cuan largo era. Mi muñeca ha sangrado abundantemente, formando un charco en la alfombra. Como he visto que mi amigo no tenía intención de volver a atacarme, me he ocupado de vendarme la muñeca, sin apartar la vista un solo momento de la postrada figura”, en *XI, Seward, 17 September, 129 [264]*.

¹⁰⁵ Ver, en el capítulo VI de esta tesis (“El mundo según Jonathan Harker”), el epígrafe titulado “¿Harker el aventurero?”.

*here today*¹⁰⁶. Resulta evidente que la de Harker no es el tipo de masculinidad con la que pensaba encontrarse Seward. Como apunta George L. Mosse:

La caballerosidad y el honor masculino, en la época moderna, significaban no sólo una fortaleza moral, sino también física en general. La habilidad y la destreza físicas siempre habían sido valoradas como algo necesario para defender el propio honor, pero en este momento la nueva sociedad que se estaba formando contemplaba la totalidad del cuerpo masculino como ejemplo de virilidad, fuerza y valor, expresados a través de una actitud y una apariencia adecuadas¹⁰⁷.

Jonathan Harker no encarna, en ningún caso, el modelo de masculinidad que representan el resto de los varones. Su mera apariencia física ya lo delata. Cuando el doctor Seward verbaliza la decepción que físicamente le produce el notario no está vinculando su apariencia exterior con su falta de masculinidad, sino que también sabe muy bien de lo que está hablando. Él es experto en leer, a través del rostro y del propio cuerpo, los rasgos psicológicos y mentales de las personas. Lo hace con Lucy (*"He has a curious habit of looking one straight in the face, as if trying to read one's thoughts. He tries this on very much with me..."*¹⁰⁸), y lo hace con Renfield:

*All at once that shifty look came into his eyes which we always see when a madman has seized an idea, and with it the shifty movement of the head and back which asylum attendants come to know so well*¹⁰⁹.

A pesar de que el médico se esfuerza por ser benevolente, la decepción que siente en cuanto a la virilidad de Harker es obvia. Si bien la falta de masculinidad de Harker en ningún momento se hace explícita en la narración, se trata de una sospecha que flota todo el tiempo en el ambiente. ¿Qué hombre que se precie de serlo dejaría que el vampiro gozara de su mujer en su presencia?

On the bed beside the window lay Jonathan Harker, his face flushed and breathing heavily as though in a stupor. Kneeling on the near edge of the bed facing outwards was the whiteclad figure of his wife. By her side stood a tall,

¹⁰⁶ "Tras haber leído su relato, esperaba encontrarme con un individuo rebosante de virilidad, difícilmente el caballero tranquilo con aspecto de hombre de negocios que ha llegado hoy", en *XVII, Seward, 30 September, 199* [387].

¹⁰⁷ MOSSE, George L., *La imagen del hombre. La creación de la masculinidad moderna...*, p. 30.

¹⁰⁸ "Tiene la curiosa costumbre de mirarte directamente a la cara, como si intentara leerte los pensamientos. Conmigo lo intenta muy a menudo...", en *V, Letter, Lucy Westenra to Mina Murray, 17 Chatham Street, Wednesday, 57* [135].

¹⁰⁹ "De repente asomó a sus ojos esa mirada furtiva que vemos cada vez que un lunático ha tenido una idea, y con ella ese movimiento sigiloso de la cabeza y la espalda que los celadores de manicomio acaban reconociendo a la perfección", en *VIII, Seward, 19 August, 96* [203-204].

*thin man, clad in black. His face was turned from us, but the instant we saw all recognised the Count—in every way, even to the scar on his forehead. With his left hand he held both Mrs Harker's hands, keeping them away with her arms at full tension; his right hand gripped her by the back of the neck, forcing her face down on his bosom*¹¹⁰.

La debilidad mostrada por Harker en esa escena, pese a caer bajo el embrujo de Drácula, sin duda hace mella entre los hombres del grupo. Abraham Van Helsing, de hecho, invita al notario, con delicadeza pero reiteradamente, a quedarse protegiendo a Mina y no perseguir al vampiro con los demás varones: “*You are to stay with your dear Madam Mina. We shall go to make our search (...). But do you stay and take care of her today. This is your best and most holiest office*”¹¹¹. Esta primera sugerencia de permanecer al margen del grupo es sutil, y podría justificarse en la preocupación general que existe por Mina tras el ataque de Drácula. Sin embargo, la invitación de Van Helsing ubica a Mina y a Jonathan en el mismo espacio. El empleo por parte de Van Helsing de la palabra “*office*” no es casual. Alude a un deber vinculado con la confianza y la autoridad, pero no deja de estar también relacionado con lo burocrático, con lo sedentario.

Unos días después, y cuando ya han descubierto a ciencia cierta que Drácula va a regresar a Transilvania y están organizando su persecución, Van Helsing trata, una vez más, de dejar fuera del asunto a Harker: “*«You must remain to take care of your so sweet wife!»* (“¡Usted debe quedarse aquí cuidando de su encantadora esposa!”)¹¹². Ante este nuevo desplazamiento, la respuesta de Jonathan no hace más que confirmar esa falta de masculinidad, de decisión, de capacidad de acción y de reacción: “*Harker was silent for*

¹¹⁰ “En la cama, junto a la ventana, yacía Jonathan Harker, con el rostro rubicundo y respirando agitadamente, como presa de un estupor. Arrodillada en el extremo cercano a la cama, mirando hacia afuera, se encontraba la figura vestida de blanco de su esposa. Junto a ella se alzaba un hombre alto, delgado, vestido de negro. Su rostro quedaba de espaldas a nosotros, pero en el mismo instante en el que le vimos reconocimos al Conde con todo detalle, incluida la cicatriz de su frente. Con la mano izquierda tenía agarradas las dos manos de la señora Harker, empujándolas hacia atrás todo lo que se lo permitían sus brazos; con la mano derecha la agarraba por la nuca, obligándola a apoyar la cabeza contra su pecho desnudo”, en XXI, *Seward*, 3 October, 246-247 [470].

¹¹¹ “Hoy debe quedarse usted aquí junto a su querida madam Mina. Nosotros vamos a proseguir nuestra investigación (...). Pero usted quédese y cuide de ella. Es su mejor y más sagrada tarea”, en XXIV, *Dr Seward's Phonograph Diary, Spoken by Van Helsing*, 273-274 [517].

¹¹² En XXIV, *Seward*, Later, 282 [532].

awhile and he said in a hollow voice: -- «Let us talk of that part of it in the morning. I want to consult with Mina»¹¹³.

Con independencia de las verdaderas intenciones de Van Helsing, Harker no acaba de integrarse en ese modelo de masculinidad que tan bien encarnan sus amigos. Su falta de actitud y brío es constante. Si finalmente acompaña al grupo es porque Mina está decidida a ir con ellos, demostrando mucho más carácter e iniciativa que su esposo. Del mismo modo, y a lo largo de la persecución final, Jonathan Harker da constantemente muestras de su escasa virilidad, siempre y cuando la comparemos con el modelo que encarnan los otros hombres. Él marcha junto con Arthur Holmwood, también llamado Lord Godalming. En ese viaje queda clara tanto su inexperiencia (*“Lord Godalming is firing up. He is an experienced hand at the work”¹¹⁴*) como su debilidad: es incapaz de despertarse a media noche para hacer el cambio de guardia con Arthur (*“It seems brutally selfish of me to have slept so long, and let him watch all night”¹¹⁵*). Se hace evidente que Jonathan Harker no es tan hombre como el resto de los varones. Quizá oculta más cosas de las que parece.

¹¹³ “Harker permaneció un rato en silencio, y luego dijo con voz cavernosa: --Hablaemos de eso mañana por la mañana. Antes quiero consultarlo con Mina”, en XXIV, *Seward, Later*, 282 [532].

¹¹⁴ “Lord Godalming está avivando el fuego. Tiene experiencia en este tipo de trabajo”, en XXVI, *Jonathan Harker, October 30, Night*, 309 [584].

¹¹⁵ “Me ha parecido brutalmente egoísta por mi parte haber dormido tanto tiempo, dejándole a él vigilando toda la noche”, en XXVI, *Jonathan Harker, 2 November, morning*, 310 [586].

XVI

SOMETIENDO A LAS MUJERES

IGNORANTES, DÉBILES E INCOMPETENTES

Otro aspecto en el que también existen similitudes entre los varones y el vampiro es en la forma que tienen de relacionarse con las personas del sexo femenino. De Drácula ya conocemos sus malos modos con las mujeres vampiro de su castillo.

With a fierce sweep of his arm, he hurled the woman from him, and then motioned to the others, as though he were beating them back (...) «How dare you touch him, any of you? How dare you cast eyes on him when I had forbidden it?»¹.

El boyardo también emplea distintos grados de violencia en sus esfuerzos por morder y convertir a Lucy en una servidora fiel, tanto durante la etapa en Whitby como durante su estancia en Hillingham, en la zona norte de Londres.

After a while there was the low howl again out in the shrubbery, and shortly after there was a crash at the window, and a lot of broken glass was hurled on the floor. (...) In the aperture of the broken panes there was the head of a great, gaunt grey wolf. Mother cried out in a fright (...). For a second or two she sat up, pointing at the wolf, and there was a strange and horrible gurgling in her throat; then she fell over, as if struck with lightning².

¹ “Con un fiero barrido de su brazo, arrojó a la mujer lejos de él, y luego gesticuló en dirección a las otras, como si las estuviera azotando para que retrocedieran (...) --¿Cómo osáis tocarle, ninguna de vosotras? ¿Cómo osáis posar vuestros ojos sobre él cuando lo he prohibido?”, en III, *Jonathan Harker, Later: the morning of 16 May, 43 [112]*.

² “Al cabo de un rato se alzó de nuevo el grave aullido fuera, entre los arbustos, y poco después algo golpeó la ventana, y un montón de cristales rotos cayeron al suelo. (...) Entre los vidrios rotos asomó la cabeza de un enorme y escuálido lobo gris. Mamá chilló de terror (...). Durante un segundo o dos permaneció sentada, señalando al lobo, mientras un extraño y horrible gorgoteo brotaba de su garganta; después se derrumbó como si la hubiera golpeado un rayo”, en XI, *Memorandum Left by Lucy Westenra, 17 September. Night, 131 [268]*.

A Mina no la trata mejor. Cuando Van Helsing y compañía irrumpen en la habitación que la joven comparte con Jonathan, se encuentran al vampiro abusando violentamente de ella:

*With his left hand he held both Mrs Harker's hands, keeping them away with her arms at full tension; his right hand gripped her by the back of the neck, forcing her face down on his bosom (...) With a wrench, which threw his victim back upon the bed as though hurled from a height, he turned and sprang at us*³.

Los planes de Drácula pasan por arrebatarnos las mujeres a los hombres para someterlas y hacerlas suyas. Y a partir de ahí utilizarlas para dominar el mundo: “*Your girls that you all love are mine already; and through them you and others shall yet be mine—my creatures, to do my bidding and to be my jackals*”⁴. Más allá de los objetivos concretos del vampiro, lo que me interesa subrayar aquí es que tanto Drácula como quienes lo persiguen poseen una concepción similar de las mujeres: tanto el uno como los otros las violentan y las desprecian en términos parecidos. Rivalizan por ellas, sí, pero buscan cosas muy parecidas.

Es cierto que los varones recubren sus deseos de control sobre ellas con sus esfuerzos por liberarlas de la condena eterna y los horrores de la no-vida. Abraham van Helsing, por ejemplo, lo explica con sencillez: “*When this now Un-Dead be made to rest as true dead, then the soul of the poor lady whom we love shall again be free*”⁵. Pero lo cierto es que todos luchan por lo mismo: el vampiro desea someter a las mujeres; los hombres lo combaten para mantenerlas sometidas, para no perder su dominio sobre ellas. Desde este punto de vista, todas las lecturas religiosas que puedan realizarse de la narración remiten, en última instancia, a dos modelos patriarcales, autoritarios y jerárquicos. El uno, impío, encarnado por Drácula; el otro, angelical,

³ “Con la mano izquierda tenía agarradas las dos manos de la señora Harker, empujándolas hacia atrás todo lo que se lo permitían sus brazos; con la mano derecha la agarraba por la nuca, obligándola a apoyar la cabeza contra su pecho desnudo (...) Se volvió hacia nosotros de un salto a la vez que arrojaba a su víctima contra la cama, sobre la que aterrizó como si hubiera sido lanzada desde algún lugar elevado”, en XXI, *Seward, 3 October, 247 [470-471]*.

⁴ “Las mujeres que amáis ya son mías; y a través de ellas vosotros, y también otros, acabaréis por ser míos... mis criaturas, para cumplir mi voluntad y para ser mis chacales”, en XXIII, *Seward, 3 October, 267 [506]*.

⁵ “Cuando esta que ahora es no-muerta descansa como una auténtica muerta, entonces el alma de la desdichada dama a la que nosotros amamos volverá a ser libre”, en XVI, *Seward, 29 September, night, 191 [372]*.

representado por Dios Padre y sus cohortes de serafines, dominaciones y arcángeles⁶. Las mujeres, en ese sentido, no hacen más que cambiar de dueño.

En una carta que el doctor Seward le envía a Arthur Holmwood, el prometido de Lucy, la posición que hombres y mujeres ocupan en su imaginario se explica con claridad⁷. El médico informa a su amigo de la evolución de Lucy. La salud de la joven, a lo que parece, se está deteriorando visiblemente. En la misiva constatamos la debilidad propia del sexo femenino y la necesidad que tienen de la ayuda y la protección de los varones. Si por un lado el estado de Lucy ha empeorado (*"Lucy this morning had gone back a bit"*), por otro su madre también se encuentra en una situación delicada. Afectada por una patología cardíaca, Seward (pero también Arthur Holmwood y Abraham van Helsing) considera que no es lo suficientemente fuerte como para encajar la verdad sobre la situación de su hija: *"A shock to her would mean sudden death, and this, in Lucy's weak condition, might be disastrous to her"*⁸.

En una carta de apenas quince líneas, por tanto, se bosquejan dos de los rasgos con los que especialmente Seward y Van Helsing van a calificar de manera permanente a las personas del sexo femenino: son seres débiles y dependientes que deben permanecer en la ignorancia, pues debido a su incompetencia y a su falta de conocimiento lo único que pueden provocar son más problemas y dificultades. O como resume el propio Van Helsing: *"A brave man's blood is the best thing on this earth when a woman is in trouble"* ("Cuando una mujer está en apuros, no hay nada mejor en este mundo que la sangre de un hombre valiente")⁹.

Pronto, ante las dificultades que encuentra Seward con el caso, solicitará la ayuda profesional de su viejo maestro, el profesor Abraham van Helsing. El

⁶ PSEUDO DIONISIO AEROPAGITA, "Jerarquía celeste", en *Obras Completas*, ed. preparada por Teodoro H. MARTÍN, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, MMVII [2007], pp. 124-142. "La Escritura ha transmitido nueve nombres para todos los seres celestes. Mi glorioso maestro [Hieroteo] los ha clasificado en tres jerarquías con tres órdenes cada una" (p. 124). La primera jerarquía está formada por los serafines, los querubines y los tronos; la segunda por virtudes, dominaciones y potestades; la tercera por ángeles, arcángeles y principados.

⁷ La carta puede encontrarse aquí: *X, Letter, Dr Seward to Hon. Arthur Holmwood, 6 September, 110-111 [231]*.

⁸ "Una impresión supondría su muerte repentina, lo que podría resultar desastroso para Lucy, teniendo en cuenta su débil condición", en *X, Letter, Dr Seward to Hon. Arthur Holmwood, 6 September, 110 [231]*.

⁹ En *XII, Seward, 18 September, 136 [276]*.

médico holandés, que acudirá presto a la llamada de auxilio de su pupilo, demostrará enseguida tener unas ideas muy conservadoras sobre el lugar que la mujer debe ocupar en la sociedad. Aunque ya hemos constatado este hecho en el caso de Mina, se hace necesario volverlo a resaltar aquí. Si bien es cierto que el médico holandés es partidario de dosificar la información que proporciona a los demás personajes, su hermetismo a la hora de transmitir sus conocimientos o impresiones a las mujeres es especialmente destacado. Basta reproducir las palabras que el anciano le dedica a Lucy para entender perfectamente su posición. Aunque habla en plural para tranquilizarla, se está refiriendo exclusivamente a ella: *“We must obey, and silence is a part of obedience; and obedience is to bring you strong and well into loving arms that wait for you”*¹⁰. Obedecer y callar. Es el mejor consejo que puede seguir una joven casadera.

Como sucede con Seward y la carta a la que aludíamos anteriormente, es el carácter débil e impresionable de las féminas (al que hemos hecho alusión en otro capítulo¹¹), lo que justificaría para Van Helsing mantenerlas en la ignorancia. Actúa de igual modo con la madre de Lucy, a la que el médico holandés evita en todo momento hablarle del estado de salud de su hija: *“Say no word to Madame; you know how it is with her! There must be no shock; any knowledge of this would be one”*¹². Ellas no deben saber. La idea no puede estar más clara.

Es cierto que el caso de la señora Westenra podría considerarse una excepción. Tanto Mina como Lucy, durante su estancia en Whitby, decidieron no comentarle nada de su escapada nocturna por esas mismas razones¹³. Sin embargo, el comportamiento de Van Helsing se repite una y otra vez. El médico no desea ningún tipo de ayuda femenina, ni siquiera por parte de aquellas mujeres que desempeñan profesiones que podrían resultarles muy útiles y beneficiosas dadas las circunstancias en las que se encuentran. He aquí la

¹⁰ “Debemos obedecer, y el silencio es parte de la obediencia; y la obediencia es lo que la dejará sana y fuerte en los amorosos brazos que la esperan”, en *X, Seward, 11 September, 121 [250]*

¹¹ Ver capítulo IX (“Ideales domésticos”).

¹² “No le diga ni una palabra a la señora Westenra... ¡ya sabe en qué delicada situación se encuentra! No debe sufrir ninguna impresión, y cualquier conocimiento de esta situación le provocaría una”, en *X, Seward, 7 September, 114 [236]*.

¹³ *VIII, Mina, 11 August, 3 a.m., 89 [191-192]*.

conversación que mantienen Van Helsing y Seward cuando se disponen a organizarse para cuidar a Lucy por la noche:

«You must remain here all the night, and you must not let your sight pass from her».

«Shall I have a nurse?» I asked.

«We are the best nurses, you and I. You keep watch all night; see that she is well fed, and that nothing disturbs her. You must not sleep all the night. Later on we can sleep, you and I»¹⁴.

Tampoco cuentan para nada con las criadas de la casa en la que vive la familia Westenra. Estas mujeres pertenecen a las clases bajas. Su actitud hacia ellas será, en ese sentido, doblemente injuriosa y despectiva. Seward, por ejemplo, les niega la posibilidad de ayudar en los cuidados de Lucy; destaca su amabilidad y su generosidad, pero subraya también su carácter inferior y servil, ese que tanto recuerda al de Renfield:

In the hall two of the maids came to me, and asked if they or either of them might not sit up with Miss Lucy. They implored to me to let them (...). They asked me quite piteously to intercede with the «foreign gentleman»¹⁵.

Más adelante, cuando Drácula entra en el dormitorio de Lucy provocando la muerte de su madre, Seward y Van Helsing encuentran a las doncellas inconscientes. Supuestamente han sido drogadas por Drácula¹⁶. En su obsesión por salvar a Lucy las tratan de manera indigna, con una desconsideración que roza lo inhumano. Van Helsing le da las siguientes indicaciones a su colega: *“You go to wake those maids. Flick them in the face with a wet towel, and flick them hard. Make them get heat and fire and a warm bath”¹⁷*. ¿Cumple Seward las órdenes de su mentor? ¿Golpea a “esas

¹⁴ “— (...) Tú debes quedarte aquí toda la noche, y no perderla de vista.

-- ¿Debo llamar a una enfermera? –pregunté.

-- Somos las mejores enfermeras, tú y yo. Vigíla la toda la noche; asegúrate de que esté bien alimentada, y de que nada la perturbe. No debes dormir en toda la noche. Más adelante ya dormiremos tú y yo”, en *X, Seward, 7 September, 116 [239]*.

¹⁵ “En el recibidor, dos de las doncellas se me acercaron para preguntar si no podía una de ellas, o ambas, pasar la noche velando a la señorita Lucy. Me imploraron que se lo permitiera (...). Me rogaron muy lastimeramente que intercediera ante el «caballero extranjero», en *X, Seward, 10 September, 120 [248]*.

¹⁶ Como todo en *Drácula*, la responsabilidad de esta acción ha sido objeto de discusión. Ver, por ejemplo, lo que opina Andrés Romero al respecto: Andrés ROMERO JÓDAR, “Bram Stoker's *Dracula*. A Study of the Human Mind and Paranoid Behaviour”, *Atlantis. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*, 31.2 (December, 2009), p. 34.

¹⁷ “Ve a despertar a esas doncellas. Azótalas en la cara con una toalla húmeda, tan fuerte como sea necesario. Oblígalas a encender un fuego y a preparar un baño caliente”, en *XII, Seward, 18 September, 134 [273]*.

doncellas” hasta abrires los ojos? En su fonógrafo afirma que no tuvo “dificultades para despertar a tres de las mujeres” (“*I went at once, and found little difficulty in waking three of the women*”). Pero no dice nada del modo en el que las espabila. Reaccionan todas menos una, a la que Seward deja durmiendo. El médico describe del siguiente modo la escena:

*The others were dazed at first, but as remembrance came back to them, they cried and sobbed in a hysterical manner. I was stern with them, however, and would not let them talk. I told them that one life was bad enough to lose, and that if they delayed they would sacrifice Miss Lucy. So, sobbing and crying, they were about their way*¹⁸.

El trato que reciben estas mujeres es lamentable. ¿Es posible que ese maltrato obedezca a la obsesión que siente Seward por Lucy? ¿Es posible que su desafortunado deseo por salvarla lo lleve a ignorar cualquier otra consideración ética o moral que afecte a otras personas? No sólo se las maltrata físicamente, no sólo son débiles e histéricas, sino que además Seward prácticamente las hace responsables de lo que pueda pasarle a Lucy: “*If they delayed they would sacrifice Miss Lucy*” (“Si seguían perdiendo el tiempo sacrificarían también a la señorita Lucy”).

Lo curioso es que los principales responsables de la situación en la que se halla la señorita Westenra, dejando de lado a Drácula, son ellos dos. Sin embargo, vuelcan su ira y su enfado en la parte más débil de la ecuación, en este caso las criadas. No parece ésta una actitud muy caballerosa. Ni muy valerosa. Ni muy justa. La crítica a las sirvientas, pese a todo, no termina ahí. La imagen de las doncellas sigue empeorando, hasta el punto de que una de ellas es capaz de realizar un acto digno de la mayor de las desaprobaciones. Cuando Lucy ha fallecido, Seward relata cómo se conmueve al ver a una de las asistentes “recorrer silenciosamente el pasillo” (“*I saw one of the maids pass silently along the passage*”). El médico piensa que va a velar a su señora, pero se equivoca. En realidad ha ido a robarle algunas joyas. Van Helsing se lo comunica al día siguiente: “*Because I get it back from the worthless wretch who*

¹⁸ “Las otras se mostraron desorientadas en un principio, pero luego empezaron a recordar y se pusieron a llorar y a sollozar histéricamente. En cualquier caso, fui severo con ellas y ni siquiera las deje hablar. Les dije que ya era suficiente con haber perdido una vida y que si seguían perdiendo el tiempo sacrificarían también a la señorita Lucy. De modo que, sollozando y llorando, fueron a desempeñar sus tareas”, en *XII, Seward, 18 September, 134 [273-274]*.

stole it, from the woman who robbed the dead and the living"¹⁹. Las mujeres de baja extracción no pueden salir peor paradas.

Por otro lado, el comportamiento del galeno holandés con Mina, sin llegar a los extremos de las criadas, deja bastante que desear, como ya hemos visto. En cuanto tiene la más mínima oportunidad, la condena también a la ignorancia. Es una decisión, además, con la que están de acuerdo los principales hombres de la narración. El galeno holandés es el primero en verbalizarlo:

*Up to now fortune has made that woman to help to us; after tonight she must not have to do with this so terrible affair. It is not good that she run a risk so great (...); it is not part for a woman. Even if she be not harmed, her heart may fail her in so much and so many horrors; and hereafter she may suffer –both in waking, from the nerves, and in sleep, from her dreams. And besides, she is young woman and not so long married; there may be other things to think of some time, if not now. (...) Tomorrow she say goodbye to his work, and we go alone*²⁰.

Tras él hacen lo propio el resto de los varones. Por un lado Jonathan Harker ("*I am so glad that she consented to hold back and let us men do the work*"²¹) y por otro John Seward:

*Mrs Harker is better out of it. Things are quite bad enough to us, all men of the world, and who have been in many tight places in our time; but it is no place for a woman, and if she had remained in touch with the affair, it would in time infallibly have wrecked her*²².

La reflexión de Van Helsing es clara y taxativa, y no ofrece dudas sobre el papel y el lugar que debe desempeñar y ocupar Mina, y con ella el resto de las mujeres, en la sociedad. Apela a su debilidad, a su sufrimiento y a su salud

¹⁹ "Porque lo recuperé de manos de la despreciable granuja que lo robó, de la mujer que robó a los muertos y a los vivos", en XIII, *Seward, (continued)*, 150 [300].

²⁰ "Hasta ahora la fortuna ha querido que esta mujer nos sirviera de ayuda, pero a partir de esta noche no deberá mezclarse más en este terrible asunto. No es bueno que corra un riesgo tan grande. (...) Ésta no es tarea para una mujer. Aunque no resultase herida, su corazón podría quedar afectado ante tantos y tan variados horrores; y durante el resto de su vida podría sufrir, tanto despierta, a causa de los nervios, como dormida, por culpa de los sueños. Además, es una mujer joven y recién casada; dentro de poco tiempo tendrá otras cosas en las que pensar, si no las tiene ya. (...) Mañana se despide de este trabajo y continuamos solos", en XVIII, *Seward, 30 September*, 207 [403].

²¹ "Me alegra mucho que haya consentido en abstenerse, y que deje que seamos nosotros, los hombres, quienes hagamos el trabajo", en XIX, *Jonathan Harker, 1 October, 5 a.m.*, 218 [421].

²² "La señora Harker está mejor al margen de todo esto. La situación ya está siendo bastante dura para nosotros, siendo como somos hombres de mundo que ya se han visto en muchos apuros en sus tiempos; pero no hay lugar en esto para una mujer. Si la señora Harker hubiera seguido en contacto con el asunto, a su tiempo, indefectiblemente, habría acabado por destrozarla", en XIX, *Seward, 1 October*, 225 [432-433].

mental para argumentar que deben permanecer en casa al cuidado de los hijos. Pero en su discurso también apreciamos lo categórico de su posición. No admite discusión alguna: “*Tomorrow she say goodbye to his work*” (“Mañana se despide de este trabajo”). La opinión de Mina no cuenta. Ella no tiene nada que decir. De este modo, pese a las innegables habilidades de la joven – reconocidas sin rubor por el propio Van Helsing²³— ella debe olvidarse del asunto. Hasta ahora se le ha permitido estar con ellos no por sus méritos o cualidades, sino porque sus habilidades, su talento y su inteligencia les eran útiles coyunturalmente: “*Up to now fortune has made that woman for help to us*” (“Hasta ahora la fortuna ha querido que esta mujer nos sirviera de ayuda”). Es la suerte lo que les ha permitido que una mujer les ayude, no las cualidades de esa persona como sujeto pensante y autónomo. Ahora que el monstruo está localizado, la amenaza identificada y la tarea delimitada, ahora que las cosas han vuelto un poco a la normalidad, la mujer debe volver a su lugar natural, del que nunca debería haber salido: el cuidado de la casa, de los hombres y de los niños. Se trata de un parecer expresado en distintas ocasiones tanto por Seward (“*Mrs Harker gave us a cup of tea, and I can honestly say that, for the first time since I have lived in it, this old house seemed like «home»*”²⁴), como por Jonathan (“*I determined (...) that (...) I would arrange for her going back to Exeter. I think she would be happier in our own home, with her daily tasks to interest her*”²⁵).

La negativa a contar con las mujeres para cualquier asunto mínimamente importante es una constante. Y es además una decisión equivocada, que el propio texto se encarga una y otra vez de corroborar. Para empezar, la decisión de no informar a la madre de Lucy sobre la situación de su hija es discutible. Al considerarla una persona débil, los varones se lo ocultan de buena fe, pero eso provoca que, actuando ella también con la mejor

²³ El médico la alaba en repetidas ocasiones, tanto en su presencia (XIV, *Mina*, 25 September, 164-165 [326-327]) como cuando habla con terceros de ella (XVII, *Seward*, (continued), 194 [377] y XIV, *Jonathan Harker*, 26 September, 168-169 [334]).

²⁴ “La señora Harker nos ofreció una taza de té, y puedo decir sinceramente que, por primera vez desde que vivo en ella, esta vieja casa ha parecido realmente un *hogar*”, en XVIII, *Seward*, 30 September, 205 [399].

²⁵ “Decidí que (...) me encargaría de hacer los preparativos necesarios para que regresara a Exeter. Creo que será más feliz en su propia casa –donde podrá entretenerse con sus tareas diarias--...”, en XX, *Jonathan Harker*, 2 October, evening, 230 [441].

de las intenciones, una noche abra las ventanas y quite el ajo que Van Helsing había colocado en el cuarto de su hija, dejando expedita la visita del vampiro:

*There were a lot of those horrible, strong-smelling flowers about everywhere, and she had actually a bunch of them round her neck. (...) So I took them all away and opened a bit of the window to let in a little fresh air*²⁶

La señora Westenra tan solo se hace eco de las costumbres médicas de la época, aquellas que aconsejaban ventilar adecuadamente la habitación del enfermo²⁷. Evitar esta circunstancia hubiera sido fácil. Podrían haberle comentado con tranquilidad lo que iban a hacer sin necesidad de entrar en mayores detalles. No le habrían provocado ningún sobresalto y ahora no tendrían nada de lo que lamentarse.

Lo mismo puede afirmarse de la insistencia de Van Helsing en no contar ni con enfermeras ni con criadas para atender a Lucy. El hecho de turnarse ellos dos en el cuidado de la señorita Westenra les lleva a cometer distintos errores de calado, que tienen repercusiones directas en el estado de salud de su paciente. El 7 de septiembre comienzan a tratarla, momento en el que Seward pasa “toda la noche sentado junto a Lucy” (“*I sat up all night with Lucy*”²⁸). Hace lo mismo la noche del día 8. A la mañana siguiente la muchacha se siente mejor, y como el médico está cansado por la falta de sueño²⁹ (lleva cuarenta y ocho horas sin dormir y Van Helsing está de viaje), pasa la siguiente noche, la del 9 de septiembre, tumbado en un sofá situado en un habitación pegada a la de la joven: “*So, on her renewing her promise to call me if she*

²⁶ “Había un montón de horribles y apesadas flores por todas partes, y ella incluso llevaba unas cuantas alrededor del cuello. (...) De modo que me las llevé todas y abrí la ventana para que entrara un poco de aire fresco”, en *XI, Seward, 13 September, 123 [254-255]*.

²⁷ Sobre las diferentes teorías que competían por volverse dominantes en la Inglaterra de finales del siglo XIX y la influencia que todo ello tiene en *Drácula*, véase el interesante artículo de Martin WILLIS, “«The Invisible Giant», *Dracula*, and Disease”, *Studies in the Novel*, Volume 39, número 3 (Fall, 2007), pp. 301-325. Willis contrapone las teorías miasmáticas sobre la enfermedad y las teorías “contagionistas” (“*contagionism*”). Son las teorías miasmáticas las que provocan que la madre de Lucy abra la ventana para ventilar la habitación, dejando entrar aire puro del exterior. Para Martin Willis, por otro lado, Van Helsing sería un firme defensor de la naciente teoría microbiana de la enfermedad.

²⁸ *X, Seward, 8 September, 116 [241]*.

²⁹ “*I was pretty tired and worn out when I got to Hillingham. For two nights I had hardly had a wink of sleep, and my brain was beginning to feel that numbness which marks cerebral exhaustion*” (“He llegado a Hillingham agotado y molido. Llevo dos noches sin apenas pegar ojo y mi cerebro estaba empezando a sentir ese entumecimiento que anuncia el agotamiento cerebral”), en *X, Seward, 9 September, 117 [242]*.

*should want anything, I lay on the sofá*³⁰. Drácula aprovecha ese momento para morder a la joven. El día 10 hace la guardia Van Helsing. El día 11 colocan las flores de ajo y los dos se van a descansar, pero debido al hermetismo con la madre de Lucy, la señora quita las flores. Drácula entra en la habitación y le chupa la sangre a Lucy. El 12 ni Van Helsing ni Seward visitan a la joven, quizá confiados en el efecto de los ajos, por lo que Drácula tiene vía libre para continuar alimentándose. El 13 de septiembre descubren lo sucedido. Van Helsing y Seward se turnan durante cuatro noches para velarla. El día 17 Seward reconoce en su diario que no puede más: “*The prolonged strain of Lucy's illness and its horrible phases is telling on me. I am over-excited and weary, and I need rest, rest, rest*”³¹. Esa misma mañana Van Helsing le envía un telegrama a Seward pidiéndole que acuda al atardecer a vigilar a Lucy. Sin embargo, Van Helsing se equivoca al redactar la nota y le llega a su colega con veintidós horas de retraso. El vampiro aprovecha para drogar a las doncellas, matar a la madre de Lucy y morder a la muchacha. Ese último ataque es definitivo: “*The poor child cannot rally. God help us all*” (“La pobre niña no va a poder recuperarse. Que Dios nos ayude a todos”)³², dicta el doctor Seward a su gramófono.

Pese a sus esfuerzos por culpar a las mujeres, a la mala suerte o a los hados (“*How are all the powers of the devils against us!*”³³), la situación en la que acaba encontrándose Lucy tiene mucho que ver con los errores de los médicos. El primer y principal responsable es Drácula, evidentemente, pero el doctor Van Helsing y el doctor Seward podrían haberlo hecho mucho mejor. Son sus prejuicios hacia las féminas los que acaban facilitándole el trabajo al vampiro. Los varones pueden pensar y repetir una y otra vez que las mujeres están mejor al margen, sumidas en el desconocimiento y la ignorancia; el texto, sin embargo, nos está diciendo lo contrario. Son los hombres los

³⁰ “De modo que, tras hacerle reiterar su promesa de que me llamaría si necesitaba cualquier cosa, me he tumbado en el sofá”, en *X, Seward, 9 September, 117 [243]*.

³¹ “La prolongada tensión de la enfermedad de Lucy, y sus horribles fases, está comenzando a afectarme. Estoy sobreexcitado y agotado, y necesito descansar, descansar, descansar”, en *XI, Seward, 17 September, 130 [265]*.

³² En *XII, Seward, 19 September, 140 [281]*.

³³ “¡Los poderes de los diablos actúan en nuestra contra, y de qué manera!, en *XI, Seward, 13 September, 124 [255]*.”

incompetentes. De haber contado con la colaboración de las mujeres el resultado hubiera sido muy diferente.

EL CUERPO DE LUCY

Consideración especial merece la situación experimentada por Lucy, la joven de la que Seward, Morris y Holmwood están prendados y cuyo amor idealizan de manera evidente. En realidad es un rasgo más del modelo de masculinidad al que estos varones se adscriben: un amor casto y puro, no contaminado por el deseo sexual y demás bajos instintos. Mina constata este extremo en una anotación de su diario: "*If Mr Holmwood fell in love with her seeing her only in the drawing-room, I wonder what he would say if he saw her now*"³⁴. Arthur se va a casar con Lucy sin siquiera haberla visto durmiendo. Aunque hoy nos resulte extraño, era lo habitual en la época, al menos entre las parejas adscritas a la ortodoxia más clásica. El amor se idealiza y eso conlleva diferentes consecuencias.

Como sucede con Renfield, el cuerpo de Lucy se convierte en un objeto que dos fuerzas contrapuestas tratan de disputarse. Me refiero, evidentemente, a Drácula y al grupo de hombres que se le opone. La joven se convierte en algo parecido a una muñeca de trapo, a un sujeto sobre el que se materializan las ansias de poder y dominio ejercidas por un conjunto de figuras masculinas.

Una vez más, frente a la atención que los médicos dispensan a Lucy en el tratamiento de su enfermedad, destaca la gestión realizada por Mina durante su estancia en Whitby. La que por entonces fuera señorita Murray cuida de su amiga con inmenso amor y cariño, con la misma dedicación y entrega con la que velará más tarde por su esposo. Su forma de atenderla se basa en la ternura, evitando cualquier acto que pueda violentarla. Al descubrir su sonambulismo decide, consensuándolo con la señora Westenra, tomar una medida sencilla y sensata: "*We have decided that I am to lock the door of our room every night*" ("Hemos decidido que a partir de ahora cerraré todas las

³⁴ "Si el señor Holmwood se enamoró de ella viéndola sólo en la sala de estar, me pregunto qué diría si la viera ahora", en VIII, *Mina, Same day, 11 o'clock p.m.*, 86 [188].

noches con llave la puerta de nuestra habitación”)³⁵. Mina vigila a Lucy constantemente, tratándola siempre con delicadeza y consideración³⁶. Cuando una noche su amiga encuentra las llaves de la habitación y se escapa, Mina refuerza aún más las medidas de seguridad: “*I have locked the door, and the key is tied to my wrist*” (“He cerrado la puerta con llave y he atado ésta a mi muñeca”)³⁷. A partir de ese momento su querida compañera ya no volverá a salir de noche, aunque Drácula conseguirá morderla una vez más desde una ventana aprovechando cierta ausencia de Mina. Cuando desde la distancia la señorita Murray descubre a Lucy asomada a la ventana, acude corriendo y, una vez más, la trata con exquisitez: “*I did not wake her, but tucked her up warmly; I have taken care that the door is locked and the window securely fastened*”³⁸. Si con alguien puede estar segura Lucy, es con su amiga.

Los varones, en cambio, se comportan de manera diferente. No es sólo una cuestión de incompetencia; también de la concepción que tienen de la amistad, del amor y de las mujeres en tanto que seres humanos. Cuando Van Helsing conoce el caso de Lucy, le transmite a Seward unas palabras que recuerdan a lo que éste último afirma sobre Renfield: “*This case of our dear miss is one that may be — mind, I say may be—of such interest to us and others that all the rest may not make him kick the beam*”³⁹. A Lucy la quieren ayudar, pero junto a ese interés altruista hay otro que tiene que ver con su propio prestigio como doctores, con su propio futuro personal y profesional.

Es Abraham van Helsing quien actúa *de facto* como médico en jefe en el diagnóstico y el tratamiento de Lucy. Al fin y al cabo es el más veterano y el más experimentado de ambos. Cuando Seward le comenta a Arthur Holmwood que va a recurrir a la ayuda de su antiguo maestro y mentor, destaca que “sabe más que nadie en el mundo sobre enfermedades ignotas” (“*Knows as much about obscure diseases as any one in the world*”). Y luego añade:

He is a seemingly arbitrary man, but this is because he knows what he is talking about better than any one else. He is a philosopher and a

³⁵ En VI, *Mina*, 26 July, 72 [161].

³⁶ Más detalles sobre sus cuidados en el capítulo XII (“Amistad y matrimonio”).

³⁷ En VIII, *Mina*, 11 August, 3 a.m., 89 [192].

³⁸ “No la desperté, pero la arropé cálidamente; he cuidado de que la puerta está cerrada y la ventana seguramente acorrajada”, en VIII, *Mina*, 14 August, 91 [195].

³⁹ “El caso de nuestra querida señorita podría (y ojo, digo *podría*) resultar tan interesante para nosotros, y también para otros, que todos los demás no bastarían para inclinar la balanza en su contra”, en X, *Seward*, 7 September, 112 [233]. La cursiva en el original.

*metaphysician, and one of the most advanced scientists of his day; and he has, I believe, an absolutely open mind. This, with an iron nerve, a temper of the ice-brook, an indomitable resolution, self-command, and toleration exalted from virtues to blessings, and the kindest and truest heart that beats—these form his equipment for the noble work that he is doing for mankind—work both in theory and practice, for his views are as wide as his all-embracing sympathy*⁴⁰.

La descripción que realiza Seward de Van Helsing dota al personaje de grandes cualidades. Aunque primero lo define como una persona arbitraria, en realidad es uno de los “científicos más avanzados de su tiempo”, con una mente abierta; resolutivo, tolerante, amable, de sincero corazón, de inabarcable simpatía. Una auténtica maravilla, podría decirse.

Con ese buen talante es como el galeno holandés se presenta ante Lucy, como alguien afable y cercano, una persona en quien se puede confiar. Cuando llega a la habitación de la enferma: “*He began to chat of all things except ourselves and diseases and with such an infinite geniality...*”⁴¹. Y después añade dirigiéndose a Lucy:

*«They told me you were down in the spirit, and that you were of a ghastly pale. To them I say: “Pouf!”» And he snapped his fingers at me and went on: «But you and I shall show them how wrong they are. How can he (...) know anything of a young ladies? He has his mad mans to play with, and to bring them back to happiness, and to those that love them (...). But the young ladies! He has no wife nor daughter, and the young do not tell themselves to the young, but to the old, like me, who have known so many sorrows and the causes of them. So, my dear, we will send him away to smoke the cigarette in the garden, whiles you and I have little talk all to ourselves»*⁴².

⁴⁰ “Es un hombre aparentemente arbitrario, pero eso es porque sabe de lo que habla mejor que nadie. Es filósofo y metafísico, y uno de los científicos más avanzados de su tiempo; y posee, creo yo, una mente completamente abierta. Además, tiene nervios de acero, un temperamento frío como un témpano, una resolución indomable, un dominio de sí mismo y una tolerancia que más que virtudes parecen bendiciones, y el más amable y sincero corazón que jamás haya latido. Ése es su equipamiento para el noble trabajo que está llevando a cabo por la humanidad, tanto en la teoría como en la práctica, pues sus puntos de vista son tan amplios como su inabarcable simpatía”, en *IX, Letter from Dr Seward to Arthur Holmwood, 2 September, 106 [221-222]*.

⁴¹ “Empezó a charlar entonces de todo tipo de temas, salvo de nosotros mismos y enfermedades, con tal infinita afabilidad...”, en *IX, Letter, Dr Seward to Hon. Arthur Holmwood, 3 September, 107 [225]*.

⁴² “Me dijeron que estaba usted muy desanimada, que estaba terriblemente pálida. Y yo les digo: «¡Bah!» --chasquéo los dedos en dirección a mí, y prosiguió--. Usted y yo vamos a demostrarles lo equivocados que están. ¿Cómo puede él (...) saber nada de jovencitas? Tiene a sus locos para jugar con ellos, para ayudarles a recuperar la felicidad y para devolverlos a aquellos que les aman. (...) ¡Pero las jovencitas...! No tiene esposa, ni hijas, y las jóvenes no se sinceran con los jóvenes, sino con los viejos, como yo, que han conocido muchos pesares y sus causas. Así que, querida, vamos a enviarle fuera a fumar un cigarrillo en el jardín, mientras usted y yo charlamos a solas”, en *IX, Letter, Dr Seward to Hon. Arthur Holmwood, 3 September, 107-108 [225]*.

Como puede observarse, el trato que el médico se gasta con Lucy es un tanto infantil; recuerda al que un doctor tendría con una joven de doce o trece años, no con una mujer que está a punto de cumplir los veinte. Exagerar su cordialidad y centrar sus burlas sobre Seward, puede tranquilizar un tanto a Lucy, pero también la está tratando como a una menor de edad. Este hecho contrasta con la seriedad de la que hace gala después, cuando ya ha analizado a la paciente y le comunica sus impresiones a Seward: “*I have made careful examination, but there is no functional cause. With you I agree that there has been much blood lost; it has been, but is not*”⁴³. Dirigirse a un enfermo como a un adulto no significa hablarle de manera cruda y directa; basta, simplemente, con tratarlo como tal, algo que Van Helsing no hace con Lucy. Tras el diagnóstico del galeno será Seward quien, en una carta, transmita todas estas impresiones a Arthur Holmwood, el prometido de Lucy. Prácticamente todo el mundo está al tanto de lo que le sucede a la joven..., menos la propia joven, la más interesada y quien más derecho tiene a saberlo.

La actitud de Van Helsing siempre es la misma con Lucy. Parece estar atendiendo a una niña, no a una joven: “*Now, little miss, here is your medicine. Drink it off, like a good child*” (“A ver, señorita, aquí tiene su medicina. Bébasela toda, como una niña buena”)⁴⁴. Y en otro momento, cuando le lleva unas flores de ajo y Lucy le pregunta si son para ella, contesta: “*Yes, my dear, but not for you to play with*” (“Sí, querida, pero no para jugar con ellas”)⁴⁵. Y luego añade:

*Nay, but they are not to take in a decoction or in nauseous form, so you need not snub that so charming nose (...). Aha, my pretty miss, that bring the so nice nose all straight again. This is medicinal, but you do not know how. I put him in your window, I make pretty wreath, and hang him round your neck, so that you sleep well. Oh yes! they, like the lotus flower, make your trouble forgotten*⁴⁶.

⁴³ “He realizado un examen cuidadoso, pero no existe motivo funcional. Estoy de acuerdo contigo en que ha sufrido una abundante pérdida de sangre; la ha habido, pero no la hay”, en *IX, Letter, Dr Seward to Hon. Arthur Holmwood, 3 September, 108 [225]*.

⁴⁴ En *X, Seward, 7 September, 114 [237]*.

⁴⁵ En *X, Seward, 11 September, 120 [249]*.

⁴⁶ “Pero no, no son para tomar en pócima o de forma nauseabunda, o sea que no tiene por qué arrugar su encantadora nariz (...) ¡Ajá! Mi guapa señorita, mi broma ha devuelto su preciosa nariz a su sitio habitual. Esto es medicinal, pero usted no sabe cómo. Lo pongo en su ventana, hago una bonita guirnalda, y lo cuelgo alrededor de su cuello, para que pueda dormir bien. ¡Oh, sí! Estas flores son como la flor del loto, le harán olvidar sus problemas”, en *X, Seward, 11 September, 120 [249]*.

Van Helsing sigue bromeando, sigue dirigiéndose a ella con esa tácita superioridad que algunos adultos emplean con los niños. Persiste en mantenerla, además, en la ignorancia: “*This is medicinal, but you do not know how*” (“Es medicinal, pero usted no sabe cómo”). Entonces la joven, en similar tono jocosos, le contesta: “*Oh, Professor, I believe you are only putting up a joke on me. Why, these flowers are only common garlic*”⁴⁷. La contrarréplica del médico es chocante, incluso para Seward, que es quien relata la escena:

*To my surprise, Van Helsing rose up and said with all his sternness, his iron jaw set and his bushy eyebrows meeting: —«No trifling with me! I never jest! There is grim purpose in all I do; and I warn you that you do not thwart me. Take care, for the sake of others if not for your own»*⁴⁸.

La respuesta es excesivamente dura y desproporcionada. Queda claro entonces que las bromas aquí solo las puede hacer él. Advirtiéndole que su respuesta ha sido desmedida, que ha asustado a la chica, Van Helsing continúa en un tono más amable (“*he went on more gently*”):

*Oh, little miss, my dear, do not fear me. I only do for your good; but there is much virtue to you in those so common flowers. See, I place them myself in your room. I make myself the wreath that you are to wear. But hush! no telling to others that make so inquisitive questions. We must obey, and silence is a part of obedience; and obedience is to bring you strong and well into loving arms that wait for you*⁴⁹.

La forma que tiene Van Helsing de tratar a su paciente habla con mucha claridad de la imagen que tiene de ella y de las mujeres en general. La desconsideración que siente hacia Lucy por el simple hecho de pertenecer al género femenino es más importante de lo que parece. Va más allá de la desigualdad propia del discurso de la domesticidad que ya hemos analizado: estas ideas son las que permiten a Van Helsing drogar a Lucy con un narcótico y someterla, sin su conocimiento y, evidentemente, sin su consentimiento, a

⁴⁷ “Oh, profesor, creo que me está tomando el pelo. ¡Pero son sólo flores de ajo común!”, en *X, Seward, 11 September, 121 [249]*.

⁴⁸ “Para mi sorpresa, Van Helsing se levantó y dijo con toda su severidad, apretando su mandíbula de hierro y frunciendo sus pobladas cejas hasta casi unir las:

--¡No sea frívola conmigo! ¡Yo nunca bromeo! Hay un propósito oculto en todo lo que hago; y le advierto que será mejor que no me contraríe. Tenga cuidado, por el bien de otros, si no por el suyo propio”, en *X, Seward, 11 September, 121 [249-250]*.

⁴⁹ “Oh, señorita, querida mía, no me tenga miedo. Sólo lo hago por su bien; hay muchas virtudes para usted en estas flores tan comunes. Vea, yo mismo las coloco en su habitación. Yo mismo hago la guirnalda que deberá llevar puesta. ¡Pero silencio! Nada de contárselo a aquellos que hacen preguntas inquisitivas. Debemos obedecer, y el silencio es parte de la obediencia; y la obediencia es lo que la dejará sana y fuerte en los amorosos brazos que la esperan”, en *X, Seward, 11 September, 121 [250]*.

cuatro peligrosas transfusiones de sangre. Son peligrosas porque hasta entrado el siglo XX no existían estudios sobre los distintos grupos sanguíneos. La operación de Van Helsing es, por tanto, sumamente arriesgada; tanto que en países como Francia, Inglaterra o Italia el procedimiento estaba prohibido⁵⁰. El médico holandés toma además la decisión sin consultar con Lucy ni con nadie de su familia.

Tal como están planteadas en el diario de Seward, las transfusiones no son simples inyecciones de líquido. La primera persona en donar sangre es Arthur Holmwood, su prometido. Lo hace el día 7 de septiembre. El segundo es el propio doctor Seward, que efectúa su transfusión el día 10 de ese mismo mes. Al acabar, Van Helsing le dice:

*Mind, nothing must be said of this. If our young lover should turn up unexpected, as before, no word to him. It would at once frighten him and enjealous him, too*⁵¹.

La palabra “*enjealous*” adquiere aquí un doble significado. Van Helsing puede estar refiriéndose a que Arthur puede sentir una cierta envidia si descubre que un hombre distinto a él ha dado parte de su vida para ayudar a Lucy. Es una tarea que le correspondería hacer a él, en tanto que su prometido. Sin embargo, “*enjealous*” también puede traducirse como “celoso”, adquiriendo entonces una dimensión más sexual, mucho más cercana a la posesión y el deseo.

Cuando finalmente Lucy muere, Arthur asegura que después de introducir su sangre por las venas de Lucy: “*He felt since then as if they two had been really married, and that she was his wife in the sight of God*”⁵². De nuevo existe una clara ambigüedad en la frase. La unión de la sangre alude efectivamente a los votos nupciales, pero también a la unión sexual que consuma el matrimonio. De este modo, tanto el comentario de Van Helsing como el de Arthur sugieren que para los implicados la transfusión es un acto que adquiere algún tipo de connotación sexual. Desde determinado punto de vista, Arthur Holmwood, John Seward, Abraham Van Helsing y Quincey Morris

⁵⁰ Ver Bram STOKER, , *Drácula*, Madrid, Valdemar, 2010 [2005], p. 237, nota 140.

⁵¹ “Ten en cuenta que no debemos decir nada de esto. Si nuestro joven amante apareciera inesperadamente, como la otra vez, no le digas ni media palabra. Se inquietaría y sentiría celos a la vez”, en *X, Seward, 10 September, 119 [247]*.

⁵² “Sentía como si desde entonces ambos hubiesen estado realmente casados, y que, a ojos de Dios, ella era su esposa”, en *XIII, Seward, 22 September, 157 [310]*.

la penetran. Y lo hacen, insistimos, sin el consentimiento de Lucy. Sólo conocemos la perspectiva de uno de estos donantes: el doctor Seward. Aquí relata su experiencia:

*It was with a feeling of personal pride that I could see a faint tinge of colour steal back into the pallid cheeks and lips. No man knows, till he experiences it, what it is to feel his own life-blood drawn away into the veins of the woman he loves*⁵³.

La connotación sexual de la escena es evidente. Pero es una connotación que se la otorga Seward, que por fin consigue realizar lo que tanto anhelaba: penetrar a la mujer a la que ama. Pero con ese acto no sólo introduce en Lucy parte de su vida, sino que su virilidad también está compitiendo con la del anterior donante. Cuando Van Helsing le dice que ya es suficiente, Seward replica: “«*Already?*» *I remonstrated. «You took a great deal more from Art [Arthur Holmwood]»*” (“¿Solo? –repliqué--. A Art [Arthur Holmwood] le extrajo mucha más”)⁵⁴. El ego y las ansias de John Seward siguen marcando su comportamiento.

Por un lado, entonces, y visto siempre desde la perspectiva de Seward, Drácula penetra a Lucy y se alimenta con su sangre; por otro, los varones también la penetran sistemáticamente, hasta en cuatro ocasiones, inyectándole su vida, una vida que luego el vampiro se encargará a su vez de tomar. La voluntad de Lucy es en ambos casos ignorada, y sobre su cuerpo, instrumentalizado, se inscriben las marcas de una lucha⁵⁵. Dos incisiones pequeñas, como las efectuadas por un alfiler, en la garganta; varias punzadas en los brazos. En vez de combatir abiertamente, Drácula y los varones la utilizan como una superficie en la que medir sus fuerzas. Loable manifestación de masculinidad y hombría.

Drácula la quiere para sí, la quiere activa y lujuriosa, la quiere bella para poder excitar el deseo de los varones y, a través de ella, controlarlos a todos. Los varones la quieren también para sí, la quieren pasiva, obediente y callada,

⁵³ “Con una sensación de orgullo personal pude apreciar cómo un débil rubor asomaba a sus labios y pálidas mejillas. Ningún hombre sabe, hasta que lo ha experimentado, lo que significa notar su propia sangre, su vida, deslizándose hacia las venas de la mujer que ama”, en *X, Seward, 10 September, 119 [246]*.

⁵⁴ En *X, Seward, 10 September, 119 [246]*.

⁵⁵ Sobre el cuerpo femenino como el lugar en el que se inscriben signos susceptibles de ser leídos por los varones, ver Rebecca A. POPE, “Writing and Biting in Dracula”, en Glennis BYRON [ed.], *Dracula. New Casebooks*, Basingstoke, New York, Macmillan, 1999, pp. 72 y ss.

desinformada e ignorante. La quieren bella y casta, encerrada en el ámbito de lo doméstico para que cuide de ellos y atienda a todas sus necesidades. Mientras combaten por el alma y el cuerpo de Lucy, otros deseos, de dominio, sometimiento y posesión, se solapan a ese esfuerzo. La cuestión es abusar.

EL DESEO SEXUAL COMO PERDICIÓN

La publicación en 1891 de *El retrato de Dorian Gray*⁵⁶ provocó una pésima impresión entre la sociedad victoriana. La obra de Oscar Wilde les pareció, en términos generales, un texto escandaloso. La crítica también respondió de forma hostil, calificándola de inmoral e indecente, cosa que no era de extrañar, pues en la novela su protagonista lleva una vida de placeres y vicios, permaneciendo siempre joven y hermoso. Es un cuadro suyo, que enseguida oculta tras una tela, el que refleja su aspecto real, el desgaste que en su físico han marcado los excesos y el paso del tiempo. Wilde, con esta obra, trazó un inmisericorde retrato de la sociedad de su tiempo, denunciando cómo tras una fachada impecable y limpia existía una realidad muy distinta: podrida, corrupta y envilecida. *El retrato de Dorian Gray* no hacía más que describir la falsedad de la moral victoriana.

Aunque uno de los temas de fondo era el mismo, mejor recepción tuvo *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*, publicada por Robert Louis Stevenson en 1886. Lo que ponía de manifiesto la obra de Stevenson era la dualidad del ser humano y, más concretamente, la capacidad que tiene un burgués respetable para convertirse en un ser violento e inmoral⁵⁷. Se trataba de una escisión de la personalidad que, si bien como motivo literario no representaba una novedad, adquiriría otro significado en la sociedad inglesa de finales del siglo XIX⁵⁸.

⁵⁶ La obra apareció primero en *Lippincott's Monthly Magazine*, una revista americana, en 1890.

⁵⁷ Una lectura que pone en relación estas dos obras con *Drácula* y con *El corazón de las tinieblas* (Joseph Conrad, 1899) es la de Sara MARTÍN, "Meeting the Civilised Barbarian: Bram Stoker's *Dracula* and Joseph Conrad's *Heart of Darkness*", *Miscelánea: A Journal of English and American Studies*, Nº 22, 2000, pp. 104-105.

⁵⁸ Cf. BALLESTEROS GONZÁLEZ, Antonio, *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.

Tanto la obra de Wilde como la de Stevenson abordan el problema de la doble moral victoriana y la revisten de un halo monstruoso. En el caso de Wilde, la presentación es más cruda, pues dibuja a Dorian Gray como un personaje con el que el lector puede sentirse identificado. El doctor Jekyll, en cambio, es un hombre más atormentado, víctima de sus pasiones y deseos ocultos. En cualquier caso, ambas obras denuncian esa moral de las apariencias, esa forma de estar en el mundo en el que se reprime, de cara al exterior, cualquier actitud y comportamiento que se aleje de la más estricta respetabilidad y decencia. De puertas adentro en cambio, las transgresiones de esa moral tan estricta son numerosas e importantes: la infidelidad, la bebida, el juego y demás vicios y “malas costumbres”, estaban a la orden del día. Se abría una brecha de considerables dimensiones entre la vida pública y la privada: entre lo que se decía y lo que se hacía⁵⁹.

Ese comportamiento fue el que denunciaron como monstruoso Wilde y Stevenson con suerte dispar. Stevenson murió en 1894 en una isla de Samoa siendo un autor reconocido y de éxito, mientras que Wilde sufrió en sus propias carnes la dureza y la crueldad de esa doble moral victoriana. Antes de publicar *El retrato de Dorian Gray* era una de las figuras más conocidas y admiradas en Londres. Sin embargo, su homosexualidad y su vida licenciosa acabaron atragantándosele a la sociedad victoriana, que lo condenó por indecencia a dos años de cárcel y trabajos forzados. Wilde no superó aquel castigo, muriendo en París en 1900, en la más absoluta de las miserias, tres años después de haber recobrado la libertad.

En *Drácula* también hay mucho de decadencia⁶⁰, qué duda cabe, pero los textos que componen la narración no presentan la doble moral burguesa como una deformación de la sociedad victoriana: es más bien una rendija, una grieta por la que pueden colarse males peores.

En la sociedad burguesa del XIX el deseo sexual no podía hacerse visible: “La quintaesencia de la decencia externa consiste en una eliminación lo

⁵⁹ BENET, Juan, *Londres victoriano*, Barcelona, Planeta, 1989, p. 121.

⁶⁰ ARATA, Stephen D., “The Occidental Tourist: *Dracula* and the Anxiety of Reverse Colonization”, *Victorian Studies*, Bloomington, Ind., Indiana University Press, Volume 33 (summer, 1990), pp. 621-645. Sobre la degeneración, la decadencia y la necesidad de un chivo expiatorio, ver Kathleen L. SPENCER, “Purity and Danger: «Dracula», the Urban Gothic, and the Late Victorian Degeneracy Crisis”, en *ELH*, Baltimore, MD, Johns Hopkins University Press, nº 59 (1992), pp. 197-225.

más perfecta posible de todo lo sexual en el comportamiento público”. Hasta tal punto que “las personas en público son asexuadas. No se comportan como enamorados, (...) no se mira cuando otros muestran actitudes de enamorados”⁶¹. Esta actitud impera en *Drácula*, tanto en el comportamiento de los varones, como en el de las mujeres. En un momento determinado, cuando Lucy está enferma, Van Helsing le da permiso a su prometido para que le dé un beso. Cuando esto sucede, tanto el médico holandés como Seward apartan la vista: el pudor burgués no les permite contemplar esa muestra de amor⁶².

Es precisamente el tabú ante el sexo, que se caracteriza también por una notable hipocresía, el que aprovecha Drácula para conseguir sus fines. Cuando leemos la llegada de Jonathan Harker al castillo de los Cárpatos, hay una escena en la que el joven se encuentra con tres mujeres vampiro. Veamos lo que plasma el pasante de abogado en su diario:

Two were dark, and had high aquiline noses, like the Count, and great dark, piercing eyes, that seemed to be almost red when contrasted with the pale yellow moon (...). All three had brilliant white teeth, that shone like pearls against the ruby of their voluptuous lips. There was something about them that made me uneasy, some longing and at the same time deadly fear. I felt in my heart a wicked, burning desire that they would kiss me with those red lips. (...) They whispered together, and they all three laughed –such a silvery, musical laugh, but as hard as though the sound never could have come through the softness of human lips. It was like the intolerable, tingling sweetness of water-glasses when placed on by a cunning hand. (...) I lay quiet, looking out under my eyelashes in an agony of delightful anticipation. The fair girl advanced and bent over me till I could feel the movement of her breath upon me. Sweet it was in one sense, honey-sweet, and sent the same tingling through the nerves as her voice, but with a bitter underlying the sweet, a bitter offensiveness, as one smells in blood. (...)The fair girl went on her knees, and bent over me, fairly gloating. There was a deliberate voluptuousness which was both thrilling and repulsive...⁶³.

⁶¹ FUCHS, Eduard, *Historia ilustrada de la moral sexual 3. La época burguesa*, Madrid, Alianza, 1996, p. 95.

⁶² X, *Seward, 7 September, 114 [237]*.

⁶³ “Dos eran morenas, y tenían altas narices aquilinas, como la del Conde, y enormes ojos oscuros y penetrantes, que parecían casi rojos en contraste con la palidez amarillenta de la luna. (...) Los dientes de las tres eran blancos y brillantes, y relucían como perlas contra el rubí de sus voluptuosos labios. Había algo en ellas que me inquietaba, haciéndome sentir deseo y, al mismo tiempo, un miedo mortal. Sentí en mi corazón un perverso y abrasador deseo de que me besaran con esos labios rojos. (...) Susurraron entre ellas, y después las tres rieron... una risa argentina, musical, pero tan áspera que nunca habría podido surgir de la suavidad de unos labios humanos. Era como la intolerable y cosquilleante dulzura de unas copas de cristal al ser tocadas por una mano hábil. (...) Yo yacía en silencio, observando por debajo de mis pestañas sumido en una agonía de deliciosa anticipación. La chica rubia avanzó y se reclinó sobre mí hasta que sentí los movimientos de su aliento. En un sentido era dulce, dulce como la miel, y me recorrió los nervios con el mismo estremecimiento que me había provocado su voz, pero con un poso amargo que yacía bajo la dulzura; una amarga repugnancia, como la que huele uno en la sangre. (...) La chica rubia se arrodilló y se reclinó sobre mí, recreándose a sus anchas. Actuaba con una

Lo primero que advertimos es el evidente parecido de estas mujeres con Drácula: nariz aguilina, dientes blancos, brillantes y afilados, labios rojos, ojos rojos...; lo segundo, la ambigüedad de las emociones que provocan. En el texto aparecen unidas una serie de palabras que extraña ver juntas, que forman parte de emociones y sentimientos contradictorios: deseo⁶⁴ y miedo mortal ("*some longing and at the same time deadly fear*"), risa musical y áspera ("*musical laugh, but as hard...*"), dulzura intolerable y cosquilleante ("*It was like the intolerable, tingling sweetness...*"), agonía de deliciosa anticipación ("*agony of delightful anticipation*"), dulce y amargo ("*Sweet it was in one sense (...) but with a bitter underlying the sweet*"), excitación y repulsión ("*was both thrilling and repulsive*")...

Esta ambigüedad es de la misma índole que la que provocan en Harker tanto Drácula como el paisaje y el castillo. Se trata de distintas manifestaciones de un mismo fenómeno, muy relacionado con lo sublime. En realidad, las sensaciones que experimenta Harker ante las mujeres vampiro son las mismas que las que siente John Dennis en 1688 durante uno de sus viajes:

El sentimiento de todo esto le producía diferentes emociones, a saber, un delicioso horror, un terrible disfrute y, al mismo tiempo que se sentía infinitamente satisfecho, temblaba. De esto es de lo que estaba hecho lo sublime⁶⁵.

Esa emoción sublime, que asombra y paraliza, se combina con la enorme carga sexual de la escena. Jonathan parece como hipnotizado, como si su personalidad hubiera quedado anulada, al mismo tiempo, por la belleza y la monstruosidad de esas mujeres vampiro que surgen como unos seres voluptuosos y lascivos. Jonathan siente una evidente excitación que lo deja a merced de los colmillos hambrientos de su sangre, un deseo de ser besado por esos labios rojos. Sin embargo, como ya hemos visto, en el caso de Lucy, el beso del vampiro tiene una connotación muy especial. A Jonathan Harker las mujeres vampiro lo van a penetrar..., y él no puede más que cerrar los ojos y

deliberada voluptuosidad que resultaba a la vez excitante y repulsiva...", en *III, Jonathan Harker, 16 May, 42-43 [110-111]*.

⁶⁴ El deseo es de índole sexual.

⁶⁵ HUSSEY, Christopher: *Lo pintoresco. Estudios desde un punto de vista, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013 [1927]*, p. 137.

esperar, esperar “con el corazón palpitando” (“*I closed my eyes in a languorous ecstasy and waited—waited with beating heart*”⁶⁶). El comportamiento de las mujeres vampiro representa por tanto un giro de ciento ochenta grados con respecto a los roles de género imperantes en la sociedad de la época. Son ellas las activas, las que llevan la iniciativa, las que penetran finalmente a un varón tumbado en actitud pasiva, que se deja hacer⁶⁷. Es algo que Harker desea y detesta a un tiempo, pero también es algo ante lo que no se puede resistir de ninguna de las maneras. Será la aparición de Drácula la que lo salve de las garras de las mujeres.

Otro ejemplo de la parálisis masculina ante el deseo sexual puede apreciarse en la escena en la que Lucy, ya convertida en vampiro, trata de atraer a su prometido para morderlo y hacerlo suyo:

The sweetness was turned to adamantine, heartless cruelty, and the purity to voluptuous wantonness (...). When Lucy (...) saw us (...) she drew back with an angry snarl, such as a cat gives when taken unawares (...). As she looked, her eyes blazed with unholy light, and the face became wreathed with a voluptuous smile (...). When she advanced to him with outstretched arms and a wanton smile, he fell back (...) –«Come to me, Arthur. Leave these others and come to me. My arms are hungry for you» (...). There was something diabolically sweet in her tones (...). As for Arthur, he seemed under a spell; moving his hands from his face, he opened wide his arms. She was leaping for them, when Van Helsing...⁶⁸

No hay duda: las mujeres vampiro despiertan el deseo sexual del hombre, un deseo que lo paraliza y que permite que sean mordidos y sometidos. De alguna manera deseo y sexo quedan vinculados con la muerte; la voluptuosidad y el erotismo se presentan como algo malvado, inhumano,

⁶⁶ III, Jonathan Harker, 16 May, 43 [111].

⁶⁷ El texto clásico sobre este asunto es el de Christopher CRAFT, “«Kiss Me with Those Red Lips»: Gender and Inversion in Bram Stoker’s *Dracula*”, *Representations*, Berkeley (CA), University of California Press., Volume 8 (1984), pp. 107-133. Ver, para más detalles, el capítulo III de esta tesis (“*Drácula* en la Academia”), epígrafe “Años 80 y años 90: la explosión del fenómeno”.

⁶⁸ “Su dulzura se había convertido en adamantina y despiadada crueldad, y su pureza en voluptuosa lascivia (...). Cuando Lucy nos vio (...) retrocedió con un gruñido de furia, como el de un gato al que han cogido por sorpresa (...). Mientras nos miraba, sus ojos refulgieron con una luz impía, y su rostro se engalanó con una sonrisa voluptuosa (...). Cuando Lucy avanzó hacia él con los brazos abiertos y una sonrisa lasciva, él retrocedió (...)

-Ven a mí, Arthur. Deja a esos otros y ven a mí. Mis brazos están hambrientos de ti (...)

Había algo diabólicamente dulce en su tono (...) En cuanto a Arthur, pareció como hechizado; tras retirar las manos de su rostro, abrió los brazos de par en par. Lucy se precipitó hacia él, pero Van Helsing...”, en XVI, Seward [28 Sept.], 187-188 [367-368]. Nina Auerbach subraya, frente a las lecturas que insisten en la sexualidad desbordada de las mujeres vampiro, que la Lucy vampirizada sólo busca los brazos de su prometido. Ver Nina AUERBACH, *Our Vampires, Ourselves*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1995, pp. 79-80.

animal, algo tremendamente alejado de lo civilizado, pero que desarma al hombre burgués. De hecho, los ideales sexuales imperantes pasaban por que el hombre no estuviera dominado por sus bajas pasiones. “El amor debía, pues, idealizarse y liberarse de los apetitos vulgares (...). Debería encenderse casto y puro en el corazón del hombre como una llama sagrada”⁶⁹. Casi con idénticas palabras es como Van Helsing califica una y otra vez a Mina: como un faro, como una luz que alumbra y guía. En ese contexto, el deseo sexual del hombre se considera como una muestra de debilidad, como un punto flaco que puede descontrolarse fácilmente. Veamos qué anota Van Helsing cuando habla de su experiencia con las mujeres vampiro:

Many a man who set forth to do such a task as mine, found at the last his heart fail him, and then his nerve. So he delay, and delay, and delay, till the mere beauty and the fascination of the wanton Un-dead have hypnotize him; and he remain on, and on, till sunset come, and the Vampire sleep be over. The beautiful eyes of the fair woman open and look love and the voluptuous mouth present to a kiss –and a man is weak. And there remain one more victim in the Vampire fold⁷⁰.

El hombre es débil... El deseo sexual no es algo provocado en exclusiva por las mujeres, sino que el varón atiende esa llamada, se le hace difícil resistirse a ella. En esa clave debe entenderse la forma que tienen de acabar con aquella Lucy convertida en vampiro. La escena ha sido analizada centenares de veces:

Arthur placed the point over the heart, and as I looked I could see its dint in the white flesh. Then he struck with all his might. The Thing in the coffin writhed; and a hideous, bloodcurdling screech came from the opened red lips. The body shook and quivered and twisted in wild contortions; the sharp white teeth champed together till the lips were cut, and the mouth was smeared with a crimson foam. But Arthur never faltered. He looked like a figure of Thor as his untrembling arm rose and fell, driving deeper and deeper the mercy-bearing stake, whilst the blood from the pierced heart welled and spurted up around it. His face was set, and high duty seemed to shine through it; the sight of it gave us courage so that our voices seemed to ring through the little vault. And then the writhing and quivering of the body became less, and the teeth seemed to champ, and the face to quiver. Finally it lay still. The terrible task was over. The hammer fell from Arthur's hand. He reeled and would have

⁶⁹ FUCHS, Eduard, *Historia ilustrada de la moral sexual 3. La época burguesa...*, p. 40.

⁷⁰ “Más de un hombre dispuesto a acometer una tarea como la mía descubrió que en el momento de la verdad le fallaba la voluntad, y luego el valor. De modo que se demora, y se demora, y se demora... hasta que la mera belleza y la fascinación de la lasciva no-muerta le hipnotizan; y él queda admirándola hasta que llega el ocaso y el sueño del Vampiro termina. Entonces los hermosos ojos de la bella mujer se abren y miran con amor, y la boca voluptuosa se abre para ofrecer un beso... y el hombre es débil. Y una nueva víctima se suma a la grey del vampiro...”, en XXVII, *Van Helsing*, 5 Nov., *afternoon*, 319 [602-603].

*fallen had we not caught him. The great drops of sweat sprang from his forehead, and his breath came in broken gasps*⁷¹.

De nuevo asistimos a una penetración, pero en este caso destinada a fijar al ser anteriormente conocido como Lucy en la posición que le corresponde: inmóvil y sometida por los varones. Ese es el papel de la mujer: permanecer quieta y en silencio mientras el hombre la domina, la hace suya⁷².

Más allá de otras consideraciones, en una sociedad en la que la represión pública de la sexualidad es tan fuerte, mayor es el impulso. Eso sí, “si un hombre sucumbía a sus deseos sexuales, obedecía a la «bestia» que había en su interior”⁷³. En cualquier caso con esta clave en mente ya se entiende mejor que sea Lucy la primera víctima de Drácula. Su enorme atractivo la convierte en la mujer ideal para facilitar los planes del boyardo. La estrategia es clara: emplear a las mujeres para despertar el deseo sexual de los hombres y, en el momento en el que ellos bajen la guardia, morderlos y convertirlos en vampiros. Por eso el boyardo se centra preferentemente en las féminas, porque le interesan como medio para llegar a los hombres, como medio para dominarlos⁷⁴. En cualquier caso, la actitud de Drácula hacia las mujeres tampoco augura nada bueno para ellas.

⁷¹ “Arthur colocó la punta de la estaca sobre el corazón, y al mirar pude ver su marca sobre la blanca carne. Entonces golpeó con todas sus fuerzas. La Cosa en el ataúd se retorció y de sus abiertos labios rojos brotó un espantoso alarido que helaba la sangre. El cuerpo se agitó y se estremeció y se retorció con salvajes contorsiones; los afilados dientes blancos mordieron el vacío y desgarraron los labios, llenando la boca de una espuma escarlata. Pero Arthur no flaqueó. Parecía una representación de Thor, elevando y descargando su poderoso brazo, hundiendo más y más aquella estaca cargada de piedad, mientras la sangre del corazón atravesado manaba y salpicaba a su alrededor. El rostro mostraba resolución, y un brillo celestial pareció emanar de él; su visión nos dio coraje, y nuestras voces retumbaron en la pequeña cripta. Entonces el cuerpo dejó de agitarse y retorcerse, y los dientes cesaron de morder, y la cara de estremecerse. Finalmente, yació inmóvil. La terrible tarea había terminado. El martillo cayó de la mano de Arthur. Él se tambaleó y habría caído al suelo si no le hubiéramos sostenido. Grandes gotas de sudor perlaban su frente y su respiración era agónicamente entrecortada”, en XVI, *Seward, 29 September, night, 192 [373-374]*.

⁷² Rebecca A. Pope subraya que, en la medida en que el cuerpo de la mujer es empleado por los varones como un espacio en el que se inscriben determinados significados sociales y de género, esta escena de la estaca tiene que ver tanto con el texto como con el sexo (“*the staking scene is as much about text as about sex*”), en Rebecca A. POPE, “Writing and Biting in Dracula”, en Glennis BYRON [ed.], *Dracula. New Casebooks*, Basingstoke, New York, Macmillan, 1999, p. 77.

⁷³ CLARCK, Anna: *Deseo. Una historia de la sexualidad en Europa*, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 334-335.

⁷⁴ Ver, a este respecto, Rebecca A. POPE, “Writing and Biting in Dracula”, en Glennis BYRON [ed.], *Dracula. New Casebooks*, Basingstoke, New York, Macmillan, 1999, pp. 80-81.

XVII

EN EL LÍMITE DE LA CORDURA

EL SEÑOR RENFIELD

Aunque Renfield, el paciente al que trata el doctor Seward, parece un personaje secundario, su importancia va creciendo conforme la narración del médico avanza. Primero, porque el interno posee un extraño vínculo con Drácula, un vínculo que finalmente el boyardo empleará para entrar en el manicomio, atacar a Mina y destruir todos los documentos originales que el resto de personajes ha recopilado sobre él. Sin embargo, la figura de Renfield también es importante en otro sentido: al ser catalogado desde el principio mismo de su aparición como un lunático, tanto su actitud como su comportamiento nos permiten establecer las pautas de la locura, fijar qué significa estar trastornado. Desde la posición del alienado vamos a intentar observar el conjunto de la historia. Quizá entonces, reflexionando sobre la cordura desde la locura, podamos aprender algo más sobre la Inglaterra del siglo XIX y, por qué no, sobre la delgada y arbitraria línea que muchas veces separa la lucidez de la enajenación mental.

Para ponernos en el lugar de Renfield, sin embargo, nos encontramos ante una importante dificultad. Igual que sucede con Drácula, no contamos con ningún documento escrito por él, ninguna fuente que nos permita conocer de primera mano sus impresiones, sus pensamientos, su versión de los hechos. De esta manera, tanto el loco Renfield como el monstruoso Drácula son los únicos personajes importantes de toda la trama a los que no se les da voz, a los que nunca podemos escuchar por sí mismos. Si al boyardo lo conocemos a través de lo que Jonathan Harker y el doctor Seward nos transmiten, Renfield pasa a ser propiedad exclusiva de éste último: sólo él habla en su nombre, sólo a través de las grabaciones del médico podemos acceder a los pareceres de su paciente. Otros personajes, como Mina o el propio Jonathan, se refieren a

Renfield en sus diarios, pero siempre que alguien acude a verlo es el doctor Seward quien recoge ese encuentro en el gramófono, quien proporciona toda la información¹.

Ese vínculo entre paciente y médico da que pensar, pues alude a unas estructuras jerárquicas y opacas ciertamente inquietantes. Muy alejadas, en cualquier caso, de la supuesta visibilidad que, frente al oscurantismo y la arbitrariedad del Antiguo Régimen, se supone que traería el liberalismo político². A Renfield no sólo se le impide expresarse por sí mismo, sino que la única voz autorizada a hablar por él es la del psiquiatra que lo atiende. Junto a esa vertiente opresiva y dominante, el vínculo de Seward y Renfield también denota una relación de dependencia, de necesidad. Es como si el uno no pudiera existir sin el otro, como si ambos sujetos estuvieran inextricablemente unidos³.

De esa unión vamos a ocuparnos en el apartado siguiente. A partir de ahí analizaremos las relaciones que el paciente establece con las distintas personas que acuden a visitarlo. Aunque el control ejercido por Seward sobre Renfield sea severo, el discurso del médico no lo es tanto. Las distintas instancias que actúan sobre él (el discurso médico, el del loco, el de Mina, el de Van Helsing), convierten la voz fonográfica plasmada en el diario en algo esencialmente inestable, por mucho que John Seward trate de agarrarse a una verdad inmutable. Los distintos discursos que actúan sobre él lo traicionan una y otra vez, mostrando su terrible ambigüedad cuando habla de Renfield y de sí mismo.

¹ Así sucede cuando Mina acude a conocerlo; ella no consigna nada en su diario (*XVIII, Seward, 30 September, 204-208 [399-404]*). Lo mismo acontece cuando el resto de varones hacen lo propio. Ni Van Helsing, ni Quincey Morris ni Arthur Holmwood consignan el encuentro; es Seward quien lo hace (*XVIII, Seward, 1 October, 4 a.m., 214-218 [415-420]*).

² Ver a este respecto, el capítulo XI de la tesis ("La mirada de Mina"). Concretamente, el epígrafe titulado "Distancia, conocimiento y poder").

³ John GREENWAY, en "«Unconscious Cerebration» and the Happy Ending of *Dracula*", en *Journal of Dracula Studies* [revista electrónica], St. John's, Nfld.: The Chapter, Number 4 [8 p.] (2002), hace referencia a la relación entre Seward y Renfield en términos muy parecidos a los míos.

LA CONDICIÓN DEL LOCO

Lo primero sobre lo que hay que dejar constancia es que el doctor Seward no tiene la más mínima duda sobre la enajenación mental de su paciente, de 59 años de edad. La condición de loco es un estigma que no va a abandonar a Renfield en ningún momento, con independencia de que en su salud y en su comportamiento se produzcan cambios. Al ser clasificado así desde un comienzo, nada de lo que haga o diga podrá hacer que su médico cambie de parecer. He aquí un dictamen precoz, recogido en la primera anotación de su diario fonográfico:

Sanguine temperament; great physical strength; morbidly excitable; periods of gloom, ending in some fixed idea which I cannot make out. I presume that the sanguine temperament itself and the disturbing influence end in a mentally-accomplished finish; a possibly dangerous man, probably dangerous if unselfish⁴.

De este modo, junto a su gran fuerza física y su excitación mórbida, tres son las características de la locura de Renfield: una idea obsesiva, monomaniaca, de la que no puede desprenderse; períodos de tristeza y decaimiento interrumpidos por momentos de gran excitación, y un temperamento potencialmente violento y agresivo. Si bien el análisis anterior no deja de representar una primera toma de contacto, poco a poco Seward irá diagnosticándolo con mayor precisión: “*The case of Renfield grows more interesting the more I get to understand the man (...). There is a method in his madness*”⁵. Y unos días después, cuando ya lo tiene bien catalogado, añade: “*My homicidal maniac is of a peculiar kind. I shall have to invent a new classification for him, and call him a zoophagous (life-eating) maniac*”⁶. Renfield

⁴ “Temperamento sanguíneo; gran fuerza física; mórbidamente excitable; periodos de depresión que finalizan en alguna idea fija que no consigo averiguar. Presumo que el temperamento sanguíneo y su perturbadora influencia acaban por conducir a la enajenación mental; se trata de un hombre posiblemente peligroso, probablemente peligroso si es que carece de egoísmo”, en V, *Seward*, 25 April [May], 62 [144].

⁵ “Cuanto más consigo comprender a Renfield, más interesante se vuelve su caso (...). Hay un método en su locura”, en VI, *Seward*, 5 June y 8 July, 69 [156-157].

⁶ “Mi maníaco homicida es de una clase ciertamente peculiar. Voy a tener que inventarme una nueva clasificación para él y llamarle *maníaco foózagó* (comedor de vida)”, en VI, *Seward*, 20 July, 11 p.m., 71 [159]. Un diagnóstico de Renfield a mi parecer poco convincente puede encontrarse aquí: WINTER, Elizabeth, “All in the Family: A Retrospective Diagnosis of R.M. Renfield in Bram Stoker's *Dracula*”, *Journal of Dracula Studies*, 12 (2010) [revista on line].

ya es un maniaco homicida; también ha descubierto cuál es esa idea obsesiva de la que no puede desprenderse.

Su enfermo, en efecto, se dedica a capturar distintos seres vivos, cada vez de mayor tamaño, para comérselos luego. Está convencido de que vivirá más tiempo. Primero utiliza sus propias raciones alimenticias para cazar moscas. Con esas moscas, empleándolas como cebo, comienza a capturar arañas. Las arañas, a su vez, le sirven para atrapar a un gorrión, haciéndose con una auténtica colonia de estos pajarillos. Finalmente, Renfield le pide permiso a Seward para tener un gato y se lo solicita al médico: “*A kitten, a nice little, sleek playful kitten, that I can play with, and teach, and feed—and feed—and feed!*”⁷. La estructura de esta repetición final resulta llamativa, pues es una fórmula que Renfield emplea con cierta frecuencia, siempre reiterando de manera peculiar las últimas palabras pronunciadas al final de una frase. En otro momento, por ejemplo, susurra: “*I shall be patient, Master. It is coming—coming—coming!*” (“Seré paciente, Amo. Ya viene... Ya viene... ¡Ya viene!”)⁸.

Otro de los elementos constitutivos de su locura es un temperamento agresivo y peligroso. Al negarle Seward su petición del gato: “*His face fell, and I could see a warning of danger in it, for there was a sudden fierce, sidelong look which meant killing. The man is an undeveloped homicidal maniac*”⁹. Estas muestras de ira y peligrosidad se intercalan, a lo que parece caprichosamente, con períodos de mucha actividad por un lado, y de tristeza por otro. El 19 de julio, a las diez de la noche, se encuentra muy desanimado: “*I have visited him again and found him sitting in a corner brooding*” (“He vuelto a visitarle y le he encontrado sentado en un rincón meditando tristemente”)¹⁰. Cuando Seward acude al día siguiente, por la mañana temprano, su talante ha cambiado completamente: “*Found him up and humming a tune (...) [He] was manifestly*

https://kutztownenglish.files.wordpress.com/2015/09/jds_v12_2010_winter.pdf. (Consultado el 26-04-2016).

⁷ “Un gatito, un lustroso y juguetón gatito, pequeño y limpio, con el que pueda jugar, y al que pueda enseñar, y alimentar... y alimentar... ¡y alimentar!”, en *VI, Seward, 19 July, 70 [157]*.

⁸ En *VIII, Seward, 19 August, 98 [206]*.

⁹ “Me ha puesto una cara triste en la que he podido ver una advertencia de peligro, pues de repente me ha lanzado una furiosa mirada de reojo propia de un asesino. Este hombre es un maniaco homicida en potencia”, en *VI, Seward, 19 July, 70 [158]*.

¹⁰ En *VI, Seward, 19 July, 10 p.m., 70 [158]*.

*beginning his fly-catching again; and beginning it cheerfully and with a good grace*¹¹.

He aquí, básicamente, las características del loco, de ese paciente del que nunca sabremos su nombre, tan solo sus iniciales y su apellido (R. M. Renfield). Sin embargo, hay algo en las referencias de Seward que enseguida llama la atención. Desde el principio mismo de sus grabaciones, las alusiones a Renfield se mueven en dos direcciones contrapuestas. Por un lado lo califica de loco, lo considera una persona peligrosa, incluso lo tilda de maníaco homicida. Pero por otro lado compara insistentemente sus actos, sus opiniones y sus actitudes con los de las personas cuerdas: tras catalogarlo como “maníaco zoófago” y comprobar que se ha comido a sus pájaros, Seward realiza una reflexión general sobre él:

How well the man reasoned; lunatics always do within their own scope. I wonder at how many lives he values a man, or if at only one. He has closed the account most accurately, and today begun a new record. How many of us begin a new record with each day of our lives? To me it seems only yesterday that my whole life ended with my new hope, and that truly I began a new record. So it will be until the Great Recorder sums me up and closes my ledger account with a balance to profit or loss. Oh, Lucy, Lucy, I cannot be angry with you, nor can I be angry with my friend whose happiness is yours; but I must only wait on hopeless and work. Work! work! If I only could have as strong a cause as my poor mad friend there—a good, unselfish cause to make me work — that would be indeed happiness¹².

El fragmento transcrito es largo para que se capte bien el sentido de las palabras de Seward, para que se aprecie mejor su asociación de ideas, los vínculos que establece entre unas y otras. Lo primero que llama la atención es la alabanza a lo bien que razona su paciente, una opinión que contrasta con el sentir popular vinculado con el escaso raciocinio de los locos. Luego vuelve a relacionar la actitud de Renfield con la de las personas cuerdas: “*He has (...)*

¹¹ “Lo he encontrado ya levantado y tarareando una canción. (...) Había reiniciado la caza de moscas con alegría y buen talante”, en *VI, Seward, 20 July, 70 [158]*.

¹² “Qué bien razona este hombre; los lunáticos siempre lo hacen, aunque sea dentro de su propia lógica. Me pregunto en cuántas vidas valorará la de un hombre, o si sólo la contará como una. Ha cerrado su cuenta con gran precisión, y hoy ha iniciado un nuevo registro. ¿Cuántos de nosotros no empezamos un nuevo registro cada día de nuestras vidas? En mi caso, parece que fue ayer cuando mi vida terminó junto con mi nueva esperanza, y ciertamente comencé un nuevo registro. Y así será hasta que Aquel Que Todo Lo Registra me convoque a su presencia y cierre definitivamente mi libro de cuentas, con un balance de pérdidas o de ganancias. Oh, Lucy, Lucy, no puedo enfadarme contigo, ni puedo enfadarme con mi amigo cuya felicidad está en tus manos; sólo me queda seguir aguardando, desesperanzado, y trabajar. ¡Trabajar! ¡Trabajar! Si tan solo pudiera entregarme a una causa tan fuerte como la de mi pobre amigo loco, una buena causa desinteresada por la que trabajar... eso sería realmente la felicidad”, en *VI, Seward, 20 July, 11 p.m., 71 [159-160]*.

begun a new record. How many of us begin a new record with each day of our lives?” (“Hoy ha iniciado un nuevo registro. ¿Cuántos de nosotros no empezamos un nuevo registro cada día de nuestras vidas?”). La comparación, en este caso, va un poco más allá y acaba por cotejar a Renfield consigo mismo: “*To me it seems only yesterday that my whole life ended with my new hope, and that truly I began a new record*” (“En mi caso, parece que fue ayer cuando mi vida terminó junto con mi nueva esperanza, y ciertamente comencé un nuevo registro”). Ya hemos visto que Seward, aunque lo afirme, está muy lejos de haber empezado un nuevo registro: su obsesión por Lucy sigue intacta, tan fuerte como el primer día, aunque hayan pasado casi dos meses desde su rechazo:

*Oh, Lucy, Lucy, I cannot be angry with you, nor can I be angry with my friend whose happiness is yours; but I must only wait on hopeless and work. Work! work!*¹³

¿Se advierte la reiteración final? Recuerda demasiado a la que poco antes ha hecho el loco, apenas unas líneas más arriba: “*and feed—and feed—and feed!*”. La comparación entre Renfield y él mismo es evidente, e incluso el propio médico reproduce los síntomas de la locura que advierte en su paciente. Y eso sin contar la monomanía que domina a ambos: el uno por la ingestión de insectos y otros animalillos, y el otro por su obsesión con Lucy. El resultado de esta interacción de elementos es confuso: la línea que separa la cordura de la locura se difumina en un proceso que va a ir repitiéndose en las grabaciones fonográficas conforme avanzan los días.

La siguiente entrada de su diario se produce el 19 de agosto, prácticamente un mes después de la última que acabamos de comentar. Ese día Renfield se pone nervioso, comportándose de manera diferente a como había venido haciéndolo hasta entonces.

The attendant was struck by his manner, and knowing my interest in him, encouraged him to talk. He is usually respectful to the attendant, and at times servile; but tonight, the man tells me, he was quite haughty. Would not condescend to talk with him at all. All he would say was: «I don't want to talk to you: you don't count now; the Master is at hand». The attendant thinks it is some sudden form of religious mania which has seized him. If so, we must look out for squalls, for a strong man with homicidal and religious mania at once might be dangerous. The combination is a dreadful one. At nine o'clock I

¹³ “Oh, Lucy, Lucy, no puedo enfadarme contigo, ni puedo enfadarme con mi amigo cuya felicidad está en tus manos; sólo me queda seguir aguardando, desesperanzado, y trabajar. ¡Trabajar! ¡Trabajar!”.

*visited him myself. His attitude to me was the same as that to the attendant; in his sublime self-feeling the difference between myself and attendant seemed to him as nothing. It looks like religious mania, and he will soon think that he himself is God. These infinitesimal distinctions between man and man are too paltry for an Omnipotent Being. How these madmen give themselves away! The real God taketh heed lest a sparrow fall; but the God created from human vanity sees no difference between an eagle and a sparrow. Oh, if men only knew!*¹⁴

El lector atento enseguida advierte que el inquieto comportamiento de Renfield y las extrañas palabras que pronuncia se refieren a Drácula. La manía religiosa no es un nuevo síntoma de su locura. Lo que Renfield experimenta y ve es una presencia muy real, que acude a visitarlo de vez en cuando, y que le provee de moscas y polillas para poder ir ganándoselo poco a poco, dominando paulatinamente su voluntad¹⁵. Seward, aunque no puede saber lo que está pasando, se equivoca en el juicio a su paciente.

En esta circunstancia, además, el comentario del médico es más revelador sobre él mismo que sobre el objeto de su estudio: “*His attitude to me was the same as that to the attendant; in his sublime self-feeling the difference between myself and attendant seemed to him as nothing*”¹⁶. Seward habla aquí de la “sublime egomanía” de su paciente, pero no cae en la cuenta de que es su ego el que se ofende cuando Renfield le trata a él y al celador con idéntico desprecio. ¿Quién puede ofenderse por el comportamiento de un loco? ¿Quién demuestra aquí tener un ego incontrolado? Y luego añade, refiriéndose a sí mismo y al celador: “*The God created from human vanity sees no difference between an eagle and a sparrow*”¹⁷. ¿Él un águila y el celador un gorrión?

¹⁴ “El celador se sorprendió de su comportamiento y, conociendo mi interés por él, le animó a hablar. Normalmente es respetuoso con él, en ocasiones hasta servil; pero anoche, según me cuenta el hombre, fue muy arrogante. Ni siquiera se dignó a hablar con él. Lo único que le dijo fue: «No quiero hablar contigo; ahora ya no cuentas. Mi Señor está cerca». El celador cree que se trata de alguna forma repentina de manía religiosa, que le ha dominado. De ser así, debemos prepararnos para lo peor, pues un hombre de su fuerza, afectado de manía homicida y religiosa a la vez, podría ser peligroso. Es una terrible combinación. A las nueve en punto yo mismo le hice una visita. Su actitud para conmigo fue la misma que hacia el celador; perdido en su sublime egomanía, la diferencia que pueda existir entre nosotros dos es, para él, insignificante. Realmente parece manía religiosa; pronto creará ser Dios. Y estas distinciones infinitesimales entre hombres son demasiado ínfimas para un ser Omnipotente. ¡Cómo se traicionan a sí mismos estos locos! El Dios real se preocupa hasta de un gorrión caído del nido; sin embargo, el Dios creado por la vanidad humana no es capaz de ver diferencias entre un águila y un gorrión. ¡Oh, si los hombres tan sólo supieran!”, en VIII, Seward, 19 August, 96 [203].

¹⁵ Eso lo declara Renfield algo más adelante, en XXI, Seward, 3 October, 244 [466].

¹⁶ “Su actitud para conmigo fue la misma que hacia el celador; perdido en su sublime egomanía, la diferencia que pueda existir entre nosotros dos es, para él, insignificante”.

¹⁷ “El Dios creado por la vanidad humana no es capaz de ver diferencias entre un águila y un gorrión”.

Habla de la vanidad humana, refiriéndose a la de Renfield, olvidando la suya propia, que no le anda a la zaga. ¿Cómo de grande es la vanidad de Seward entonces, que está tentado de experimentar con seres humanos, que cree poseer un cerebro excepcional, que trata con desprecio y desconsideración a todos aquellos que considera inferiores a él en cuanto a nacimiento, conocimientos o condición? Al doctor Seward sí que le traicionan las palabras. Con su actitud da muestras de la misma vanidad y egomanía que achaca a Renfield. Locura y cordura vuelven a interrelacionarse. Esa misma noche renuncia a tomarse el cloral porque está pensando en Lucy.

Al día siguiente, en la siguiente entrada de su diario, volvemos a encontrar una nueva vinculación entre los dos personajes¹⁸. Renfield se ha escapado de su celda y ha acudido a la vieja y abandonada mansión que se alza cerca del manicomio, aquella que motivó el viaje de Jonathan Harker a Transilvania. Una vez capturado, y dada la tremenda resistencia que ofrece, Seward decide ponerle una camisa de fuerza y encadenarlo “al muro de la habitación acolchada” (“*he's chained to the wall in the padded room*”). Cuando pasada algo más de una semana el paciente se va tranquilizando, Seward ordena que lo liberen de las cadenas y la camisa de fuerza. Entonces Renfield se acerca a él y, en un susurro, le dedica unas misteriosas palabras: “*They think I could hurt you! Fancy me hurting you! The fools!*” (“¡Creen que podría hacerle daño! ¡Imagínese, yo haciéndole daño a usted! ¡Idiotas!”)¹⁹. Seward, en una prueba más de su clasismo y su ego, comenta a su fonógrafo:

*It was soothing, somehow, to the feelings to find myself dissociated even in the mind of this poor madman from the others; but all the same I do not follow his thought. Am I to take it that I have anything in common with him, so that we are, as it were, to stand together[?]*²⁰.

¿Tienen algo en común Seward y Renfield? Aunque el médico no parece ser consciente de ello, su diario sí sugiere una extraña fascinación, una extraña confusión con respecto a Renfield. Hasta que recibe una carta de Arthur

¹⁸ Aquí hay en error en la cronología. Ver, Bram STOKER, *Dracula*, BOURG NICHOLSON, Eleanor (ed.), San Francisco, Ignatius Press, 2012, p. 159, nota 13.

¹⁹ En IX, *Seward, 20 August, 102 [214]*. Subrayado en la traducción original.

²⁰ “Fue en cierto modo un consuelo para mis sentimientos comprobar que incluso la mente de este pobre loco era capaz de disociarme de los demás. En cualquier caso no consigo seguir su razonamiento. ¿Debo interpretar que piensa que tenemos algo en común, de modo que debemos, como quien dice, mantenernos unidos[?]”, en IX, *Seward, 20 August, 102 [214]*.

Holmwood, fechada el 31 de agosto, pidiéndole que visite a Lucy debido a un deterioro considerable de su estado de salud, toda su atención y esfuerzos están dirigidos hacia su paciente. Desde su primera entrada el 25 de mayo hasta la última que realiza antes de recibir la carta de su amigo, el 31 de agosto, transcurren aproximadamente 90 días. Durante ese tiempo lo vigila constantemente, ¿obsesivamente, cabría decir? Es evidente que toma precauciones, que lo teme (“[I] ventured to draw nearer to him—the more so as my men had now crossed the wall and were closing him in”²¹), pero también que siente algún tipo de identificación con él. Esa extraña unión que establece con Renfield se evidencia en la forma que tiene de nombrarlo, llamándolo reiteradamente “amigo”: “I kept away from my friend for a few days, so that I might notice if there were any change”²². Aunque el sentido del vocablo está cargado de ironía, tanta reiteración sugiere un vínculo. En la siguiente entrada, por ejemplo, vuelve repetirlo (“My friend has now a whole colony of sparrows”²³). Lo mismo sucede el 20 de julio (“My poor mad friend”), el 19 de agosto (“our friend”) y el 17 de septiembre (“I saw that my friend was not intent on further effort...”²⁴), momento en el que lo llama así a pesar de que acaba de intentar matarlo. Todo este proceso, sutil e inconsciente por parte de Seward, acaba aproximando la supuesta cordura de Seward a la supuesta locura de Renfield. El 17 de septiembre, por ejemplo, mientras Renfield, evidentemente trastornado, lame del suelo la sangre de Seward mientras repite una y otra vez ¡La sangre es la vida, la sangre es la vida!, Seward vuelve a expresarse en los términos del loco:

*He was lying on his belly on the floor licking up, like a dog, the blood which had fallen from my wounded wrist. He was easily secured, and, to my surprise, went with the attendants quite placidly, simply repeating over and over again: «The blood is the life! The blood is the life!» I cannot afford to lose blood just at present; I have lost too much of late for my physical good, and then the prolonged strain of Lucy's illness and its horrible phases is telling on me. I am over-excited and weary, and I need rest, rest, rest*²⁵.

²¹ “Me atreví a acercarme más, sobre todo porque en ese momento mis hombres ya habían cruzado el muro y lo estaban rodeando”, en VIII, *Seward*, 19 August, 98 [205].

²² “Me he mantenido un par de días alejado de mi amigo para ser capaz de percibir si se producía algún cambio”, en VI, *Seward*, 8 July, 70 [157].

²³ “Mi amigo tiene ahora toda una colonia de gorriones”, en VI, *Seward*, 19 July, 70 [157].

²⁴ “Como he visto que mi amigo no tenía intención de volver a atacarme...”, en XI, *Seward*, 17 September, 129 [264].

²⁵ “Yacía tumbado sobre el pecho, lamiendo como un perro la sangre que había manado de mi muñeca herida. Los celadores han podido reducirle con facilidad y, para mi sorpresa, les ha acompañado sin

El 26 del mismo mes Seward vuelve a relacionar su actitud con la locura: “*At present I am going in my mind from point to point as a mad man, and not a sane one, follows an idea*”²⁶. Y entonces el día 30 de septiembre Seward reconoce que ha encontrado a su paciente más sano que nunca: “*I found Renfield sitting placidly in his room with his hands folded, smiling benignly. At the moment he seemed as sane as any one I ever saw*”²⁷. El médico, sin embargo, recela. El grupo que persigue a Drácula, a través de la lectura de los diarios, ya ha vinculado sus momentos de excitación y relajamiento con las idas y venidas del boyardo. Teme que en cualquier momento pueda volver a alterarse y no quiere que esos ataques de paroxismo lo sorprendan fuera de los muros del psiquiátrico:

*After a while I came away; my friend is just a little too sane at present to make it safe to probe him too deep with questions. He might begin to think, and then—! So I came away. I mistrust these quiet moods of his; so I have given the attendant a hint to look closely after him, and to have a strait-waistcoat ready in case of need*²⁸.

La paradoja acaba de ser formulada: Renfield no puede salir del asilo de locos porque está demasiado cuerdo. Seward lo necesita trastornado para poder sonsacarle lo que quiere oír de Drácula. El médico está dispuesto a hacer cualquier cosa para conseguirlo. Abandona rápidamente la celda —que no la habitación— para que Renfield no pueda pensar, para que no averigüe que su médico lo está utilizando como conejillo de indias en un experimento.

De este modo, los diferentes discursos que sobre la locura entran en liza en el diario de Seward trazan un doble movimiento. En primer lugar, el

oponer resistencia, simplemente repetiendo una y otra vez: «¡La sangre es la vida! ¡La sangre es la vida!». Ahora mismo no puedo permitirme perder más sangre: ya he perdido demasiada últimamente para mi bienestar físico, y la prolongada tensión de la enfermedad de Lucy, y sus horribles fases, está comenzando a afectarme. Estoy sobreexcitado y agotado, y necesito descansar, descansar, descansar”, en XI, Seward, 17 September, 129-130 [264-265].

²⁶ “Por el momento vago perdido en mi mente, de un lugar a otro, siguiendo una idea tal y como lo haría un hombre loco y no uno cuerdo”, en XIV, Seward, 26 September, 172 [340].

²⁷ “He encontrado a Renfield plácidamente sentado en su habitación con las manos entrelazadas, sonriendo beatíficamente. En ese momento parecía tan cuerdo como el que más”, en XVII, Seward, 30 September, 199 [388].

²⁸ “Al cabo de un rato me marché; en estos momentos mi amigo está demasiado cuerdo como para que sea prudente interrogarle demasiado a fondo. ¡Podría empezar a pensar, y entonces...! Así que me he marchado. No me fío de estos periodos de calma suyos; por lo que le ha dado al celador órdenes de que le observe atentamente, y que tenga preparada la camisa de fuerza por si hiciera falta”, en XVII, Seward, 30 September, 200 [388].

desarrollo del diario reduce la distancia que inicialmente existía entre la salud mental de uno y otro: Renfield quizá no esté *tan* loco como en un principio puede darnos a entender alguien que se encuentra encerrado en un manicomio comiendo moscas, arañas y gorriones. Por otro lado, Seward quizá no esté *tan* cuerdo como una parte de su diario quiere hacernos ver. En segundo lugar, lo que las grabaciones fonográficas van poniendo paulatinamente de manifiesto es que en cuanto a categoría humana y a consideración moral, Seward y Renfield van a ir intercambiándose paulatinamente los papeles.

EL PODER DE LA PALABRA

Pero Renfield, aunque solo pueda expresarse a través de su médico, no trata en exclusiva con Seward. Una forma de comprender los cambios que se operan en él y el papel que desempeña a lo largo de la trama, pasa por analizar los distintos encuentros que mantiene con cada uno de los personajes importantes de la narración: tanto Seward, como Mina y Van Helsing visitan su celda. También lo hacen, de manera mucho más discreta, Arthur Holmwood y Quincey Morris. El único que no acude al lugar es Jonathan Harker. Tiene poderosas razones para hacerlo, como veremos. Todas estas entrevistas, recogidas, cómo no, en el diario de Seward, están en condiciones de proporcionarnos un contrapunto muy interesante desde el que analizar la actitud y el comportamiento de los individuos que persiguen a Drácula. Comprender cómo cada uno de ellos trata a un personaje tan marginal como el del loco puede decirnos mucho sobre su manera de ser y de ver el mundo. A ello vamos a dedicar las páginas que siguen.

La primera de las entrevistas, en la que participan el doctor Seward, Renfield y Mina Harker, acontece el día 30 de septiembre. El encuentro se produce a petición de ésta última:

«Dr Seward, may I ask a favour? I want to see your patient, Mr Renfield. Do let me see him. What you have said of him in your diary interests me so much!» She looked so appealing and so pretty that I could not refuse²⁹.

²⁹ ««Doctor Seward, ¿puedo pedirle un favor? Quiero ver a su paciente, el señor Renfield. Permítame verle. ¡Me interesa mucho todo lo que ha contado sobre él en su diario!» Lo dijo en un tono tan

La solicitud se realiza antes de la llegada de Abraham van Helsing al psiquiátrico. Es decir, en un momento en el que Mina tiene bastante libertad de movimientos. Aunque no contamos con su versión de los hechos, no sería de extrañar que, conociéndola, se hubiera arreglado para la ocasión, consciente de que tendría más posibilidades de conseguir sus propósitos. A Seward, tan masculino, le gustan las mujeres bonitas. ¿Cómo negarse a satisfacer los deseos de una joven hermosa?

Cuando el médico le comunica a su paciente que una dama desea visitarlo, Renfield se come todas sus moscas y arañas y se sienta a esperar a la mujer. Seward, como buen caballero, se coloca en una posición estratégica para proteger a Mina en caso de necesidad (*“I took care to stand where I could seize him at once if he attempted to make a spring at her”*³⁰). Entonces aparece la joven:

*She came into the room with an easy gracefulness which would at once command the respect of any lunatic—for easiness is one of the qualities mad people most respect. She walked over to him, smiling pleasantly, and held out her hand. «Good-evening, Mr Renfield», said she. «You see, I know you, for Dr Seward has told me of you»*³¹.

Mina despliega una vez más todas sus cualidades; pero lo hace, como ya sabemos, sin perderse a sí misma. Así lo constata el propio médico: Mina entra en la habitación con absoluta normalidad, ganándose inmediatamente la confianza del paciente. Lo hace con total naturalidad, como ella es. La joven se convierte en la única persona que trata a Renfield como a un ser humano, como a un igual, a pesar de su condición de loco. Junto a la naturalidad, la corrección y la honesta simpatía con la que se aproxima a él, hay otros dos elementos que corroboran esta afirmación. El primero de ellos es el hecho de que le tienda la mano. Este gesto los coloca inmediatamente a ambos en el mismo plano, dejando en suspenso las circunstancias en las que cada uno de

suplicante, y estaba tan bonita, que no pude negárselo”. Todas las referencias a esta primera entrevista pueden encontrarse aquí: XVIII, Seward, 30 September, 204-208 [399-404].

³⁰ “Me aseguré de colocarme en una posición desde la que poder agarrarle de inmediato si intentaba abalanzarse sobre ella”.

³¹ “La señora Harker entró en la habitación con una graciosa naturalidad que le habría ganado inmediatamente el respeto de cualquier lunático, pues la naturalidad es una de las cualidades que más respetan los locos. Se acerco hasta él, sonriendo agradablemente, y le tendió la mano.

–Buenas tardes, señor Renfield –dijo ella–. Como ve, le conozco, pues el doctor Seward me ha hablado de usted”.

ellos se halla. El apretón de manos hace desaparecer, siquiera temporalmente, la poderosa barrera que desde el primer momento existe entre el loco y el cuerdo, entre el médico y el enajenado. El gesto de Mina humaniza a Renfield, pero también la humaniza a ella. Pone en evidencia, además, el tratamiento llevado a cabo por Seward.

El segundo elemento tiene que ver con la forma en la que se dirige al paciente. Mina siempre lo llama señor Renfield (“*Mr Renfield*”). Siempre. No le importa que el interesado esté delante de ella o no. En la intimidad de su diario sigue apelándolo igual: “*I remember hearing the sudden barking of the dogs and a lot of queer sounds, like praying on a very tumultuous scale, from Mr Renfield's room*”³². Y en otra ocasión anota: “*In the afternoon Mr Renfield asked if he might see me*”³³. Este modo de referirse a él indica la consideración que le profesa en tanto que ser humano, con independencia de la situación en la que se encuentre. Mina le demuestra un respeto y un reconocimiento que no sólo choca con el de los demás varones, sino que se manifiesta como verdaderamente bondadoso.

El señor Renfield, por su parte, no sólo se da cuenta del trato de Mina, sino que además se lo agradece. Cuando Seward interviene en la conversación preguntándole a “su loco “cómo sabía que él quería casarse con Lucy (“*How did you know I wanted to marry any one?*”), la respuesta del paciente no deja lugar a dudas, y contrasta sobremanera con el tono que emplea con la joven. El médico lo cuenta del siguiente modo:

His reply was simply contemptuous, given in a pause in which he turned his eyes from Mrs Harker to me, instantly turning them back again: —
«What an asinine question!»
*«I don't see that at all, Mr. Renfield», said Mrs Harker, at once championing me. He replied to her with as much courtesy and respect as he had shown contempt to me...*³⁴

³² “Recuerdo haber oído el ladrido repentino de los perros, y una serie de ruidos extraños, como si alguien estuviera rezando frenéticamente en la habitación del señor Renfield”, en *XIX, Mina, 1 October, 226 [435]*.

³³ “Por la tarde el señor Renfield preguntó si podía verme”, en *XIX, Mina, 2 October, 10 p.m., 228 [438]*.

³⁴ “Su respuesta fue sencillamente despectiva.”

—¡Vaya una pregunta más estúpida!—dijo mientras retiraba sus ojos de la señora Harker para mirarme momentáneamente a mí, antes de volver nuevamente su atención hacia ella.

—A mí no me lo parece en absoluto, señor Renfield—dijo la señora Harker, poniéndose inmediatamente de mi parte. Él le respondió con tanta cortesía y respeto como desprecio me había mostrado a mí...”, en *XVIII, Seward, 30 September, 205-206 [400-401]*.

Renfield trata al otro con la misma consideración y deferencia con la que el otro lo trata a él. ¿Qué sucede entonces? El señor Renfield, ante el asombro de Seward, realiza una pequeña disertación filosófica perfectamente racional y coherente:

I positively opened my eyes at this new development. Here was my own pet lunatic—the most pronounced of his type that I had ever met with—talking elemental philosophy, and with the manner of a polished gentleman. I wonder if it was Mrs Harker's presence which had touched some chord in his memory. If this new phase was spontaneous, or in any way due to her unconscious influence, she must have some rare gift or power. We continued to talk for some time; and, seeing that he was seemingly quite reasonable, she ventured, looking at me questioningly as she began, to lead him to his favourite topic I was again astonished, for he addressed himself to the question with the impartiality of the completest sanity; he even took himself as an example when he mentioned certain things³⁵.

Atención: Seward piensa que Mina tiene un extraño don o poder (“*She must have some rare gift or power*”). ¿Un raro poder? El poder de la palabra, de la atención, del trato humano, honesto y considerado. Con un poco de esa extraña medicina se pueden conseguir grandes resultados. Basta comprobar la explicación del señor Renfield cuando continúa hablando:

«Why, I myself am an instance of a man who had a strange belief. Indeed, it was no wonder that my friends were alarmed, and insisted on my being put under control. I used to fancy that life was a positive and perpetual entity, and that by consuming a multitude of live things, no matter how low in the scale of creation, one might indefinitely prolong life. At times I held the belief so strongly that I actually tried to take human life. The doctor here will bear me out that on one occasion I tried to kill him for the purpose of strengthening my vital powers by the assimilation with my own body of life through the medium of his blood—relying, of course, upon the Scriptural phrase, «For the blood is the life». Though, indeed, the vendor of a certain nostrum has vulgarised the truism to the very point of contempt. Isn't that true, doctor?»³⁶.

³⁵ “Los ojos se me abrieron como platos ante aquel nuevo desarrollo. Aquí estaba mi lunático favorito —el más representativo de su tipo que jamás haya encontrado— hablando de filosofía elemental, con los modales de un educado caballero. Me pregunté si no habría tocado la presencia de la señora Harker un resorte en su memoria. En cualquier caso, tanto si esta nueva fase ha surgido de manera espontánea, como si se ha debido a la influencia inconsciente de ella, debe de poseer un extraño don o poder. Continuamos hablando algún tiempo; y viendo que él parecía bastante razonable, la señora Harker se aventuró, tras lanzarme una mirada interrogativa, a llevar la conversación hacia su tema favorito. Una vez más quedé asombrado, pues Renfield trató la cuestión con una imparcialidad digna de la más completa cordura; e incluso se puso a sí mismo como ejemplo al hablar de ciertas cosas”.

³⁶ “¡Vaya! Hasta hace poco, yo mismo era un buen ejemplo de hombre con extrañas creencias. De hecho no es de extrañar que mis amigos se alarmaran e insistieran en que fuera puesto bajo vigilancia. Solía fantasear con que la vida era una entidad real y perpetua, y que consumiendo una multitud de seres vivos, no importa cuán bajos en la escala de la creación, uno podría prolongar su vida indefinidamente. En ocasiones, esa creencia estuvo tan firmemente arraigada que incluso intenté tomar una vida humana. Aquí el doctor podrá confirmar que, en una ocasión, intenté matarle con el propósito de reforzar mis poderes vitales mediante la asimilación, por parte de mi propio cuerpo, de su vida a

El doctor Seward no da crédito a la escena que se desarrolla ante él. *“I nodded assent, for I was so amazed that I hardly knew what to either think or say”*³⁷. Y luego añade: *“It was hard to imagine that I had seen him eat up his spiders and flies not five minutes before”*³⁸. Mina, en su breve entrevista, ha conseguido algo que al doctor Seward le parece increíble. Con su actitud, su voz y su humanidad, apelando a la palabra, ha conseguido más información sobre la enfermedad del señor Renfield que todos los meses de intensa observación y pertinaz tratamiento médico. Basta con saber escuchar, con atender verdaderamente al otro, con mostrar una cierta empatía ante el sufrimiento y el dolor ajeno, para que el paciente comience a recuperarse. Como si de una sesión anticipada de psicoanálisis se tratara, al verbalizar exactamente la causa de su malestar, el paciente comienza a eliminar esa compulsión, esa visión fantásica de sí mismo y del mundo. A partir de ese momento se convertirá, si en cierto modo no lo era ya antes, en una persona razonablemente cuerda. Tan cuerda al menos como pueda estarlo una persona encerrada durante meses en una habitación, sometida a un control y a una vigilancia constante y visitada habitualmente por un vampiro.

Por lo demás, el señor Renfield intenta corresponder a Mina, aunque lo hace de una manera un tanto misteriosa debido al influjo que Drácula ejerce sobre él. En un momento de la conversación, Renfield le pregunta a la joven:

«Then what are you doing here?»

«My husband and I are staying on a visit with Dr Seward».

*«Then don't stay»*³⁹.

Y al final del encuentro, cuando están a punto de marcharse, vuelve a reiterarle la advertencia. Mina, en su despedida, sigue mostrándose humana y

través de la sangre, basándome, por supuesto, en la frase de las Escrituras: «Pues la sangre es la vida». Aunque lo cierto es que el vendedor de cierta panacea ha acabado por vulgarizar el tópico hasta el punto de envilecerlo. ¿No es cierto, doctor?».

³⁷ “Asentí con la cabeza, pues estaba tan perplejo que apenas sabía qué pensar o decir”.

³⁸ “Resultaba difícil creer que no hacía ni cinco minutos que le había visto comerse todas sus moscas y arañas”.

³⁹ “—Entonces, ¿qué está haciendo aquí?

—Mi esposo y yo estamos visitando al doctor Seward.

—Pues no se queden”.

comprensiva, tratando al señor Renfield como a un igual. Le dice: “*Good-bye, and I hope I may see you often, under auspices pleasanter to yourself*”⁴⁰. A lo que el paciente responde: “*Good-bye, my dear. I pray God I may never see your sweet face again. May He bless and keep you!*”⁴¹.

Estas últimas palabras de Renfield pueden sonar extrañas y contradictorias, quizá hasta las propias de un loco, pues mezclan expresiones muy duras con otras tremendamente afectuosas: “*I pray God I may never see your sweet face again*” (“Ruego a Dios no volver a ver nunca su dulce rostro”). Sin embargo, el sentido de su despedida cambia si entendemos que se trata de una advertencia, aunque no la pueda expresar abiertamente. El señor Renfield le agradece tanto lo que ha hecho por él, que le desea lo mejor, es decir, no volver a verla nunca. Analizada desde esta perspectiva, la frase de Renfield es una de las más hermosas muestras de agradecimiento y afecto que puede leerse en cualquiera de los diarios.

Las palabras que elige Mina para despedirse también son significativas. Al decir que espera verlo a menudo (“*I may see you often*”), cuando sus circunstancias sean más favorables (“*under auspices pleasanter to yourself*”), parece insinuar que es de alguna manera consciente de la situación en la que Renfield se halla. Es una observación leve, pero que al remitir a otras circunstancias (“*auspices*”), alude claramente a un futuro encuentro fuera del manicomio. Mina no le dice que espera verlo cuando se recupere, sino cuando los “auspicios” sean mejores para él; es decir, cuando las condiciones que le rodean cambien y le permitan ser puesto en libertad, cuando aquellos que tienen que interpretar lo que sucede (“augures”), decidan que ya puede salir.

Mina y el señor Renfield vuelven a verse, al menos, una vez más, pero no hay registro de su conversación. Sólo podemos remitirnos a unas pocas líneas escritas en el diario de Mina el día 2 de octubre. Expresan con contención y sabiduría la humanidad y la tragedia en la que ambos personajes están inmersos; cómo pese a sus esfuerzos no pueden hacer nada más por ayudarse el uno al otro:

⁴⁰ “Adiós, y espero poder verle a menudo, en mejores circunstancias para usted”.

⁴¹ “Adiós, querida mía. Ruego a Dios no volver a ver nunca su dulce rostro. ¡Que Él la bendiga y la proteja!”.

*Mr Renfield asked if he might see me. Poor man, he was very gentle, and when I came away he kissed my hand and bade God bless me. Some way it affected me much; I am crying when I think of him*⁴².

Lo que el encuentro de las voces de Mina y Renfield produce en el diario de Seward supera todos los esfuerzos del médico por aislar y deshumanizar al loco, por controlarlo. El discurso tolerante, comprensivo e igualitario de Mina penetra con tanta fuerza en el discurso médico-diarístico de Seward que es capaz de negarlo. Pone en evidencia además unas prácticas y unos modos absolutamente intolerables en una sociedad que se dice próspera y civilizada.

DOS VISITAS INESPERADAS

El siguiente encuentro se produce poco tiempo después, el día 1 de octubre. Participan en él todos los varones excepto Jonathan Harker. Tras su llegada a la celda, Seward comenta:

*We found him in a state of considerable excitement, but far more rational in his speech and manner than I had ever seen him. There was an unusual understanding of himself, which was unlike anything I had ever met with a lunatic; and he took it for granted that his reasons would prevail with others entirely sane. We all four went into the room, but none of the others at first said anything. His request was that I would at once release him from the asylum and send him home. This he backed up with arguments regarding his complete recovery, and adduced his own existing sanity*⁴³.

Sorprende la insistencia en el buen estado de salud mental de Renfield. Hasta cinco referencias pueden encontrarse al respecto. Pero también llaman la atención dos detalles más. El primero es una expresión irónica, perversa y dramática a un tiempo: “dio por hecho que sus razonamientos serían capaces

⁴² “Por la noche el señor Renfield preguntó si podía verme. Pobre hombre, fue muy amable, y cuando me marché me besó la mano y le rogó a Dios que me bendijera. Por alguna razón me afectó mucho; estoy llorando al acordarme de él”, en XIX, *Mina*, 2 October, 10 p.m., 228 [438].

⁴³ “Aunque le encontramos en un estado de agitación considerable, nunca hasta entonces le había visto tan racional en su comportamiento y en su discurso. Mostraba un extraordinario entendimiento de su caso –sin parangón en ningún otro lunático que yo haya conocido–, y dio por hecho que sus razonamientos serían capaces de convencer a cualquiera en su sano juicio. Aunque los cuatro entramos en la habitación, ninguno de los demás dijo nada al principio. Lo que quería decirme Renfield era que le dejara salir inmediatamente del manicomio y que le enviara de regreso a casa. Respaldó su petición con argumentos que pretendían demostrar su completa recuperación, y presentó como prueba la cordura que mostraba en aquellos momentos”. Tanto esta cita como las siguientes pueden encontrarse en XVIII, *Seward*, 1 October, 4 a.m., 214-218 [415-420].

de convencer a cualquiera en su sano juicio” (“*he took it for granted that his reasons would prevail with others entirely sane*”). Seward, evidentemente, no es consciente de la significación que puede tener su frase. En cualquier caso, nada de lo que haga Renfield podrá convencer a Seward de liberar a su paciente. El otro elemento a destacar es que, a diferencia de lo que sucede en el caso de Mina, no hay presentación alguna, no hay ningún gesto amable o comprensivo. Como dice el propio Seward: cuando “entramos en la habitación, ninguno de los demás dijo nada al principio” (“*none of the others at first said anything*”). ¿Acaso están asustados? ¿Lo consideran una especie de animal enjaulado?

Renfield enseguida advierte esa actitud, que indica miedo, marginación y desconsideración. Sin embargo, como su objetivo es demostrarles a todos que ya no está loco, no se lo tiene en cuenta: “*«I appeal to your friends», he said, «they will, perhaps, not mind sitting in judgment on my case». By the way, you have not introduced me*”⁴⁴. Es entonces, impresionado por su actitud, cuando Seward comenta:

*I was so much astonished, that the oddness of introducing a madman in an asylum did not strike me at the moment; and, besides, there was a certain dignity in the man's manner, so much of the habit of equality, that I at once made the introduction: «Lord Godalming; Professor Van Helsing; Mr. Quincey Morris, of Texas; Mr. Renfield». He shook hands with each of them*⁴⁵.

Para Seward el loco no merece presentación. Lo muestra una vez más como un ser inferior a ellos. Esta actitud, constante en Seward, no está sacada de contexto. En la época, como hemos visto, hay otros psiquiatras que actúan de diferente manera. La propia Mina actúa de otro modo con Renfield. El paciente en cualquier caso parece llevar el control de la conversación: tiende la mano a sus visitantes como Mina lo ha hecho con él. Es como si la joven le hubiera ayudado a recuperar la confianza perdida, como si al tratarlo con respeto y decencia lo hubiera liberado de la condición de loco. La humanidad que anida en la mirada de Mina le devuelve a él su identidad de persona

⁴⁴ “–Apelo a sus amigos –dijo–; quizá a ellos no les importe juzgar mi caso. Por cierto, no me ha presentado”

⁴⁵ “Yo estaba tan estupefacto, que en aquel momento no reparé en lo extraño que resultaba presentar a un loco en un manicomio; como además había cierta dignidad en su actitud, como en un trato de igual a igual, hice las presentaciones de inmediato: --Lord Godalming; profesor Van Helsing; señor Quincey Morris, de Texas; señor Renfield. Él estrechó las manos de todos ellos”.

cuerda, un ser humano perdido en un manicomio en donde todo el mundo lo mira y lo trata como a un loco. Renfield, entonces, pasa a charlar con cada uno de los varones, demostrando no sólo que es un individuo culto e instruido, que se encuentra al tanto de la política y los acontecimientos mundiales, sino también que está perfectamente sano. A Arthur Holmwood le habla de la admiración que sentía hacia su padre, a Quincey Morris de la realidad política de su país, a Van Helsing de su contribución a la ciencia... Cuando concluye el repaso, añade:

*You, gentlemen, who by nationality, by heredity, or by the possession of natural gifts, are fitted to hold your respective places in the moving world, I take to witness that I am as sane as at least the majority of men who are in full possession of their liberties. And I am sure that you Dr Seward, humanitarian and medicojurist as well as scientist, will deem it a moral duty to deal with me as one to be considered as under exceptional circumstances*⁴⁶.

El señor Renfield solicita su liberación apelando a los rasgos más destacados de la respetable sociedad burguesa. Recurre a la nobleza, a la nación y al talento, a la profesión médica y a la formación jurídica, al talante humanitario y científico, al deber moral... Sin embargo, aunque todos se quedan anonadados (“*we were all staggered*”), Seward prefiere esperar a una reunión posterior que confirme su mejoría:

*For my own part, I was under the conviction, despite my knowledge of the man's character and history, that his reason had been restored (...) So I contented myself with making a general statement that he appeared to be improving very rapidly; that I would have a longer chat with him in the morning and would then see what I could do in the direction of meeting his wishes*⁴⁷.

Desde el punto de vista de Seward, su decisión con respecto a Renfield parece razonable: dados sus múltiples cambios de humor es preferible esperar al día siguiente para comprobar su estado de ánimo y sopesar entonces la posibilidad de darle el alta. Pero para el señor Renfield esto no es suficiente.

⁴⁶ “A ustedes, caballeros, que bien por nacionalidad, herencia o dones naturales, están capacitados para ocupar sus respectivos lugares en el mundo en marcha, recurro como testigos de que estoy tan cuerdo como, al menos, la mayoría de los hombres que se hayan en plena posesión de sus libertades. Y estoy convencido de que usted, doctor Seward, humanitario y médico-jurista, a la vez que científico, considerará un deber moral tratarme con la consideración que corresponde a mis excepcionales circunstancias”.

⁴⁷ “Por mi parte, me asaltó la convicción —a pesar de conocer su carácter y su historial— de que había recuperado el juicio (...). De modo que me contenté con declarar en términos generales que parecía estar mejorando rápidamente; que mantendría una charla más larga con él a la mañana siguiente, y que entonces vería qué podía hacer respecto al cumplimiento de sus deseos”.

Aunque los varones no lo saben, Drácula lo visita asiduamente, y él siente la imperiosa necesidad de escapar de allí. Cuando el paciente advierte que no van a dejarle salir, cuando Seward de manera franca y brutal (*"I said frankly, but at the same time, as I felt, brutally"*) le confirma este extremo, Renfield responde:

I am content to implore in such a case, not on personal grounds, but for the sake of others. I am not at liberty to give you the whole of my reasons; but you may, I assure you, take it from me that they are good ones, sound and unselfish, and spring from the highest sense of duty. Could you look, sir, into my heart, you would approve to the full the sentiments which animate me. Nay, more, you would count me amongst the best and truest of your friends⁴⁸.

Renfield no sólo quiere marcharse del centro psiquiátrico por él mismo, sino también por el riesgo que, a través de él, corren otras personas. Mina, sin ir más lejos. El problema es que no puede explicar las razones por las que solicita su liberación. Tampoco puede verbalizar lo que ocurre. Drácula, como sucede con Lucy y Mina una vez que han compartido su sangre, ejerce un extraño y poderoso influjo sobre él, impidiéndole hablar –aunque no escribir– sobre el asunto. Renfield no puede decirles nada de Drácula ahora, aunque se lo confesará más adelante, cuando yazca moribundo en el frío suelo de piedra de su celda: *"It was that night after you left me, when I implored you to let me go away. I couldn't speak then, for I felt my tongue was tied"*⁴⁹. Para Seward, sin embargo, esa incapacidad de hablar no es más que un síntoma de su locura: *"I had a growing conviction that this sudden change of his entire intellectual method was but yet another form or phrase of his madness"*⁵⁰.

Al fijarlo dentro de una categoría, al considerarlo un loco, cualquier comportamiento adoptado por su paciente será estudiado y analizado dentro de esos mismos parámetros. La mirada de Seward no da para más: Renfield siempre será un loco a los ojos del médico, aunque se comporte de la manera

⁴⁸ "No me importa implorarle en este caso, pues no es el deseo personal el que me mueve, sino el bien de otros. No tengo libertad para exponerle todas mis razones; pero le aseguro que puede convencerse de que son buenas, íntegras y desinteresadas, y surgen del más alto sentido del deber. Si pudiera usted ver, caballero, en mi corazón, aprobaría por completo los sentimientos que me mueven. Más aún, me contaría entre los mejores y más auténticos de sus amigos".

⁴⁹ "Fue aquella noche en la que les imploré que me permitieran salir de aquí, después de que se marcharan ustedes. Entonces no pude hablar, pues sentí que mi lengua estaba atada", en *XXI, Seward, 3 October, 244 [466]*.

⁵⁰ "Yo tenía la convicción cada vez mayor de que este repentino cambio de todo su método intelectual no era sino otra forma o fase de su locura".

más cuerda y racional posible. Esa forma de pensar, tan cerrada, tan taxativa, condena a las personas de antemano: las criadas son criadas, y siempre lo serán. Las mujeres son mujeres y siempre deberán estar bajo la tutela de los hombres, apartadas de lo público y atendiendo a sus obligaciones domésticas. Drácula es un monstruo y nunca dejará de serlo.

Ante esta forma de pensar, ante semejantes personas, Renfield está atrapado. Por un lado Drácula abusa y se aprovecha de sus debilidades para tentarle y acceder a él, pero también lo silencia, le impide expresarse con claridad. Por otro lado Seward, que lo silencia de otro modo, lo considera un maníaco, indigno de crédito y respeto. Cuando Van Helsing, tratándole de igual a igual, le solicita que se explique mejor, el señor Renfield exclama: “*Your argument is complete, and if I were free to speak I should not hesitate a moment; but I am not my own master in the matter. I can only ask you to trust me*”⁵¹.

¿Confiar en un loco? Aunque la actitud de Seward y Van Helsing puede parecer hasta cierto punto razonable, solo lo es si tenemos en cuenta cómo funciona su mente; cuál es la lógica desde la que parten y de la que son completamente incapaces de salir. Es entonces, cuando están a punto de irse, cuando Renfield, completamente desesperado, entre ruegos y llantos, exclama:

*Let me entreat you, Dr. Seward, oh, let me implore you, to let me out of this house at once. Send me away how you will and where you will; send keepers with me with whips and chains; let them take me in a strait-waistcoat, manacled and leg-ironed, even to a gaol; but let me go out of this. You don't know what you do by keeping me here. I am speaking from the depths of my heart — of my very soul. You don't know whom you wrong, or how; and I may not tell. Woe is me! I may not tell. By all you hold sacred—by all you hold dear—by your love that is lost—by your hope that lives—for the sake of the Almighty, take me out of this and save my soul from guilt! Can't you hear me, man? Can't you understand? Will you never learn? Don't you know that I am sane and earnest now; that I am no lunatic in a mad fit, but a sane man fighting for his soul? Oh, hear me! hear me! Let me go! let me go! let me go!*⁵²

⁵¹ “Su argumentación es perfecta y si fuera libre de hablar no dudaría un momento en hacerlo; pero en este asunto no soy amo de mi propio destino. Sólo puedo pedirles que confíen en mí”.

⁵² “Permítame que se lo ruegue, doctor Seward. ¡Oh, permítame que le implore: permítame salir de esta casa de inmediato! Envíeme tan lejos como guste, a cualquier lugar que se le antoje. Haga que me acompañen guardianes armados con látigos y cadenas; permita que me lleven, con camisa de fuerza, esposado, con grilletes en las piernas, aunque sea a una cárcel; pero déjeme salir de aquí. No sabe lo que hace reteniéndome aquí. Le hablo desde lo más profundo de mi corazón... de mi mismísima alma. No sabe usted a quién está agraviando, ni cómo; y yo no puedo decírselo. ¡Ay de mí! ¡No puedo decírselo! Por todo lo que considera sagrado... por todo lo que considera querido... por su amor fallecido... por su esperanza que aún vive... por el amor del Todopoderoso, ¡sáqueme de aquí y salve mi alma de la culpa! ¿No puede oírme, hombre? ¿No puede entenderlo? ¿Es que nunca aprenderá? ¿No

Las palabras de Renfield no pueden ser más descorazonadoras, están cargadas de sensatez y desesperación. Durante su entrevista no ha mostrado ni una sola fisura en sus argumentaciones. Lo ha intentado todo. En esta tesitura, los papeles parecen haber cambiado por completo. El lector, aunque no tenga toda la información, sabe lo que está pasando. Se diría que contempla los ruegos de un hombre cuerdo tratando de convencer a un loco, a un fanático que no es capaz de conmoverse lo más mínimo ante el dolor y el sufrimiento ajeno. He aquí la respuesta de Seward: “«*Come*», *I said sternly, «no more of this; we have had quite enough already. Get to your bed and try to behave more discreetly»*”⁵³.

Nada puede hacer Renfield para romper su etiqueta de loco. Harto de intentarlo todo, espeta a la cara del médico su sordera (“*Can't you hear me, man?*”), su estupidez (“*Can't you understand?*”) y su incompetencia (“*Will you never learn?*”) a la hora de tratar su caso: “*Don't you know that I am sane and earnest now; that I am no lunatic in a mad fit, but a sane man fighting for his soul?*”⁵⁴. Y es entonces cuando concluye: “¡Déjeme ir! ¡Déjeme ir! ¡Déjeme ir!” (“*Let me go! let me go! let me go!*”). Esta repetición de palabras, tan propia del loco, vuelve a desestabilizarlo todo, pero en este caso la reiteración de Renfield puede interpretarse con claridad: si su obsesión por comer animales vivos era un asunto a tratar por la medicina, es el encierro y el tratamiento recibido por parte de Seward el que lo está volviendo loco.

Renfield, finalmente, no consigue convencer a sus visitantes. Su última posibilidad de escapar de las garras de Drácula se ha esfumado. Sin embargo, tras abandonar la celda, los varones albergan dudas sobre la salud mental del enfermo. Dichas manifestaciones, curiosamente, no están recogidas en el diario de Seward, sino en el de Jonathan Harker que, como recordamos, no participa en la entrevista. Allí Quincey Morris dice:

sabe que estoy cuerdo y soy sincero; que no soy un lunático en un ataque de locura, sino un hombre cuerdo luchando por su alma? ¡Oh, escúcheme! ¡Escúcheme! ¡Déjeme ir! ¡Déjeme ir! ¡Déjeme ir!”.

⁵³ “—Vamos —dije severamente—. Ya no más; hemos tenido suficiente. Váyase a la cama e intente comportarse con más discreción”.

⁵⁴ “¿No sabe que estoy cuerdo y soy sincero; que no soy un lunático en un ataque de locura, sino un hombre cuerdo luchando por su alma?”.

Say, Jack [Seward], if that man wasn't attempting a bluff, he is about the sanest lunatic I ever saw. I'm not sure, but I believe that he had some serious purpose, and if he had, it was pretty rough on him not to get a chance⁵⁵.

A lo que Seward responde: “*He certainly did seem earnest, though. I only hope we have done what is best*”⁵⁶. Es entonces cuando Van Helsing, dando un paso adelante (“*stepped over*”), justifica la reclusión de Renfield y la negativa a atender a su petición de traslado:

*Friend John, have no fear. We are trying to do our duty in a very sad and terrible case; we can only do as we deem best. What else have we to hope for, except the pity of the good God?*⁵⁷

Dejemos el sufrimiento de este hombre en manos de Dios, parece estar diciendo Van Helsing. Nuestra misión es mucho más importante que la vida de un individuo del que no sabemos con certeza si está loco o cuerdo. Ante la duda, que permanezca ahí encerrado y que sea Dios quien decida. ¿Dónde anida el fanatismo ahora? La apelación a Dios le sirve a Van Helsing para aplacar cualquier duda o temor que cualquiera de los personajes pudieran albergar en torno al trato recibido por Renfield.

Aún hay una última entrevista, corta pero significativa. Es la que se produce, precisamente, entre Abraham van Helsing y el señor Renfield. Sucede el 1 de octubre, hacia el mediodía. Así relata Van Helsing el breve encuentro, recogido, como siempre, en el diario de Seward:

I fear that he does not appraise me at much. Our interview was short. (...) I spoke to him as cheerfully as I could, and with such a measure of respect as I could assume. He made no reply whatever. «Don't you know me?» I asked. His answer was not reassuring: «I know you well enough; you are the old fool Van Helsing. I wish you would take yourself and your idiotic brain theories somewhere else. Damn all thickheaded Dutchmen!». Not a word more would he say, but sat in his implacable sullenness as indifferent to me as though I had not been in the room at all”⁵⁸.

⁵⁵ “Oye, Jack [en referencia a Seward], si este hombre no estaba intentando engañarnos, debe de ser el lunático más cuerdo que he visto en mi vida. No estoy seguro, pero creo que tenía un propósito serio. Si así fuera, tiene que haber sido muy duro para él que no le hayamos dado ninguna oportunidad”. La referencia, así como las que siguen, pueden encontrarse en *XIX, Jonathan Harker, 1 October, 5 a.m., 218-219 [421-422]*.

⁵⁶ “Sin embargo, es cierto que parecía hablar en serio. Sólo espero que hayamos hecho lo correcto”.

⁵⁷ “Amigo John, no tenga miedo. Estamos intentando cumplir con nuestro deber en una situación triste y terrible; sólo podemos hacer lo que consideramos mejor. ¿En qué otra cosa podemos confiar, salvo en la misericordia del buen Dios?”. Traducción ligeramente modificada. Palmer traduce “*have no fear*” por “no te aflijas”.

⁵⁸ “Me temo que no me estima en demasía. Nuestra entrevista ha sido muy breve. (...) Me he dirigido a él con toda la alegría que he sido capaz de mostrar, y con tanto respeto como he podido asumir. En

Renfield, evidentemente, está muy enfadado con Van Helsing, pues él ha contribuido de manera activa a dejarlo ahí encerrado. Sin embargo, lo más llamativo de las palabras del anciano es la forma en la que entra en la celda de Renfield y el trato que recibe a cambio.

El médico holandés, que es una persona inteligente, conoce la conversación mantenida entre Mina, Seward y Renfield (*“He said to Madam Mina, as I see in your diary of yesterday...”*⁵⁹). Sabe, por tanto, que Mina ha obtenido buenos resultados siendo amable y atenta, y él está decidido a hacer lo mismo. Ya hemos visto cómo con Lucy finge una atención y un trato que en realidad oculta grandes dosis de desconsideración. En el caso de Renfield apuesta por emplear la misma táctica: “Me he dirigido a él con toda la alegría que he sido capaz de mostrar, y con tanto respeto como he podido asumir” (*“I spoke to him as cheerfully as I could, and with such a measure of respect as I could assume”*). Sin embargo, su fracaso es total, pues Renfield lo desprecia y ningunea. ¿Por qué? Basta recordar las palabras que Seward pronuncia en su gramófono tras la visita de Mina para comprenderlo: *“Easiness is one of the qualities mad people most respect”* (“La naturalidad es una de las cualidades que más respetan los locos”).

Renfield sabe que el buen talante con el que se le acerca Van Helsing es falso, una pose, que no forma parte de su naturaleza. Por eso, más allá de su enfado, lo trata con el mismo desprecio que ha dispensado a Seward en otras ocasiones. No otra cosa merecen unas personas tan desconsideradas hacia su desesperada situación.

cualquier caso, no me ha respondido. «¿Es que no me conoce?», le he preguntado. Su respuesta no ha sido muy prometedora: «Le conozco de sobra; es usted el viejo idiota de Van Helsing. Ojalá se fuera usted con sus estúpidas teorías sobre el cerebro a cualquier otra parte. ¡Malditos sean todos los holandeses duros de mollera!» Y ya no ha querido decir ni una sola palabra más. Se ha limitado a sentarse, implacablemente huraño, y me ha tratado con tanta indiferencia como si no estuviera en la habitación”, en *XIX, Seward, 1 October, 225 [432]*.

⁵⁹ “Ayer le dijo a madam Mina, según he leído en tu diario...”, en *XIX, Seward, 1 October, 224 [431]*.

CRUELDAD

Uno de los momentos en los que mejor se aprecia cómo se confunden los trastornos es en una de las últimas entrevistas que mantiene Seward con Renfield. Tras los malos modos empleados con Van Helsing, el objeto de la visita del médico es el de presionar a su paciente para hacer más averiguaciones sobre la naturaleza de su locura. En un punto de la conversación dialogan sobre el alma de los animales. Las respuestas de Renfield se corresponden con las de una persona cuerda, o, al menos, todo lo cuerda que pueda estar tras haber pasado por su experiencia.

*«I see», I said. «You want big things that you can make your teeth meet in? How would you like to breakfast on elephant?»*⁶⁰. A lo que su paciente contesta: *“What ridiculous nonsense you are talking!”* (“¡Qué disparates tan ridículos dice!”). Pero Seward no se da por vencido y sigue forzándole de un modo cruel e incisivo: *“He was getting too wide awake, so I thought I would press him hard. «I wonder», I said reflectively, «what an elephant's soul is like!»*⁶¹. La respuesta de Renfield no se hace esperar:

*«I don't want an elephant's soul, or any soul at all!» he said. For a few moments he sat despondently. Suddenly he jumped to his feet, with his eyes blazing and all the signs of intense cerebral excitement. «To hell with you and your souls!» he shouted. «Why do you plague me about souls? Haven't I got enough to worry, and pain, and distract me already, without thinking of souls!»*⁶².

“¿Por qué me atormenta?”, le grita Renfield. Seward sabe perfectamente que hace apenas unas horas le ha suplicado por su vida de manera bastante convincente. Sabe que Drácula está cerca, que corre un serio peligro, que permanece encerrado en una celda y no le dejan salir, tratándolo con desconsideración y desprecio. Y ahora llega su médico y lo provoca, lo

⁶⁰ “Ya veo –dije–. ¿Quiere animales grandes a los que poder hincarles bien el diente? ¿Qué le parecería desayunarse un elefante?”. La conversación puede encontrarse en *XX, Seward, 1 October, 238-239 [454-455]*.

⁶¹ “Se estaba reanimando por completo, de modo que decidí presionarle con dureza. –Me pregunto – dije reflexivamente–, ¿cómo será el alma de un elefante?”.

⁶² “--¡No quiero el alma de un elefante, ni ninguna otra alma! –dijo. Durante un rato se sentó abatido. De repente, se levantó de un salto, con los ojos llameantes y todas las señales de intensa excitación cerebral.

--¡Al infierno con usted y sus almas! –gritó--. ¿Por qué me atormenta con las almas? ¿Es que acaso no tengo ya suficientes preocupaciones, y dolores, y distracciones, sin pensar en almas?”.

atormenta. Y cuando logra enfurecerlo: “*He looked so hostile that I thought he was in for another homicidal fit, so I blew my whistle*”⁶³. Un silbato, sí. Para llamar a los guardias y reducir mediante la violencia al enfermo. Volcando sobre él todo el peso de la institución psiquiátrica, las prácticas y las fuerzas que se despliegan y someten a una persona con una simple exhalación de aire. ¿Se puede ser más cruel, más desconsiderado? Renfield reacciona al instante. No es la primera vez que le sucede:

*The instant, however, that I did so he became calm, and said apologetically:— «Forgive me. Doctor; I forgot myself. You do not need any help. I am so worried in my mind that I am apt to be irritable. If you only knew the problem I have to face, and that I am working out, you would pity, and tolerate, and pardon me. Pray do not put me in a strait-waistcoat. I want to think and I cannot think freely when my body is confined. I am sure you will understand!»*⁶⁴.

Renfield aún tiene que agradecerle a Seward su consideración. “*Dr Seward, you have been very considerate towards me. Believe me that I am very very grateful to you!*”⁶⁵ El paciente no tiene escapatoria, no cuenta con ninguna opción. Y aunque intenta resistirse tanto al poder representado por Seward como al poder que encarna Drácula, todos sus esfuerzos resultan inútiles. Acabará descoyuntado en el frío suelo de su celda:

*When I came to Renfield's room I found him lying on the floor on his left side in a glittering pool of blood. When I went to move him, it became at once apparent that he had received some terrible injuries ; there seemed none of that unity of purpose between the parts of the body which marks even lethargic sanity*⁶⁶.

A pesar de que las espantosas heridas han sido causadas por Drácula, Renfield piensa que tanto su incapacidad para moverse como su dolor son

⁶³ “Parecía tan hostil que pensé que se avecinaba otro ataque homicida, de modo que soplé en mi silbato”.

⁶⁴ “En cualquier caso, en el preciso instante en que lo hice, se calmó, y dijo disculpándose: --Perdóneme doctor; no he podido contenerme. No necesitaré ninguna ayuda. Mi mente está tan preocupada que soy propenso a la irritabilidad. Si tan solo conociera usted el problema al que me enfrento, y que estoy tratando de resolver, me compadecería usted, y me toleraría, y me perdonaría. Le ruego que no me ponga la camisa de fuerza. Quiero pensar, y cuando mi cuerpo está confinado no puedo pensar libremente. ¡Estoy seguro de que me entenderá!”.

⁶⁵ “Doctor Seward, ha sido usted muy considerado conmigo. ¡Créame que le estoy muy, muy agradecido!”.

⁶⁶ “Cuando llegué a la habitación de Renfield le encontré tumbado en el suelo, sobre su costado izquierdo, en medio de un refulgente charco de sangre. Cuando fui a moverle observé de inmediato que había recibido varias heridas terribles; su cuerpo estaba tan descoyuntado que sus diferentes miembros carecían por completo de esa unidad de propósito que marca incluso la locura letárgica”, en *XXI, Seward, 3 October, 241 [461]*.

producto de las técnicas que personifica Seward: “*I’ll be quiet. Doctor. Tell them to take off the straitwaistcoat. I have had a terrible dream, and it has left me so weak that I cannot move*”⁶⁷. Las prácticas de ambos personajes, una vez más, se solapan. El hombre agoniza y los varones deciden, para que pueda contarles qué ha pasado, realizarle una trepanación. Al final, los macabros deseos de Seward sobre la vivisección también se harán realidad.

Renfield morirá entre terribles sufrimientos, y lo hará solo. Se ha enfrentado a Drácula de manera heroica, empeñado en ayudar y defender a Mina, la única persona que lo ha tratado con humanidad y respeto. La joven, al fin y al cabo, tampoco es libre, también está encerrada en su particular torre del homenaje. Al descubrir que está mordiendo a Mina, Renfield decide esperar a Drácula una noche y enfrentarse a él:

*So when He came tonight I was ready for Him. I saw the mist stealing in, and I grabbed it tight. I had heard that madmen have unnatural strength; and as I knew I was a madman—at times anyhow—I resolved to use my power. Ay, and He felt it too, for He had to come out of the mist to struggle with me*⁶⁸.

Renfield, finalmente, se reconoce y se piensa como un loco y acaba actuando como tal. Y es un loco porque está encerrado dentro de los muros de un manicomio. Porque alguien con poder y autoridad lo ha decidido así. Una vez recluso, nada de lo que haga o diga podrá liberarlo de su condición. Su locura viene determinada por el lugar que ocupa. No porque se comporte de una forma u otra, porque padezca obsesiones más o menos raras o repita palabras de una determinada manera. Los doctores Seward y Van Helsing también se comportan de forma extraña, también tienen obsesiones raras, también repiten palabras de determinada manera y no están trastornados⁶⁹.

¿Verdad?

⁶⁷ “Me portaré bien, doctor. Dígalos que me quiten la camisa de fuerza. He tenido un sueño terrible, y me ha debilitado tanto que no puedo ni moverme”, en XXI, *Seward, 3 October, 243 [465]*.

⁶⁸ “De modo que me preparé para cuando Él volviera esta noche. Cuando he visto la niebla entrando me he echado encima y la he agarrado fuerte. Había oído que los locos tienen una fuerza sobrenatural; y como sabía que yo estoy loco, por lo menos a veces, decidí utilizar mi poder. Sí, y también Él lo sintió, pues tuvo que salir de la niebla para pelear conmigo”, en XXI, *Seward, 3 October, 245 [468-469]*.

⁶⁹ Las repeticiones de Van Helsing: “*Yes it is necessary—necessary—necessary*”, en XXIV, *Mina, 5 October, 5 p. m., 277 [524]*. También en *Memorandum by Abraham van Helsing, 4 November, 313-318 [592-599]*: “*It is cold, cold; so cold...*” (“Hace frío, frío. Tanto frío...”); “*The sun rise up, and up, and up*” (“El sol se alza, y se alza, y se alza”), etc. Una posición sugerente y provocadora sobre la locura de los personajes que no comparto es la de Andrés ROMERO JÓDAR, “Bram Stoker’s *Dracula*. A Study on the Human Mind and Paranoid Behaviour”, *Atlantis. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*, 31, 2 (December, 2009), pp. 23-39.

XVIII

ESPEJOS

EL REFLEJO

Hay un último personaje que, como John Seward, Quincey Morris, Arthur Holmwood y Abraham van Helsing, también procede con masculinidad y hombría. Al menos cuando aparece en el diario del doctor Seward. Me refiero, evidentemente, a Drácula, el educado y caballeroso noble llegado de Transilvania.

Si bien ante Jonathan Harker el comportamiento del boyardo es más ambiguo (una mezcla de amabilidad y ferocidad, de educación y violencia), en el diario del médico aparece caracterizado claramente como un tipo violento y despiadado, como un ser surgido del mismísimo infierno. La primera vez que Seward lo describe está forzando a Mina a beber la sangre de su pecho, creando con ese acto un vínculo especial entre ellos:

As we burst into the room, the Count turned his face, and the hellish look that I had heard described seemed to leap into it. His eyes flamed red with devilish passion; (...) and the white sharp teeth, behind the full lips of the blooddripping mouth, champed together like those of a wild beast. With a wrench, which threw his victim back upon the bed as though hurled from a height, he turned and sprang at us¹.

Aspecto infernal, bestia salvaje, absoluto desprecio hacia sus víctimas... La descripción del galeno se ajusta bastante bien a la efectuada por Harker en su diario de Transilvania cuando las mujeres vampiro están a punto de morderle y Drácula interviene para evitarlo:

¹ “Cuando irrumpimos en la habitación, el Conde volvió el rostro hacia nosotros, adoptando la infernal expresión que había leído descrita con anterioridad. Sus ojos rojos centellearon con diabólica pasión; (...) y los blancos y afilados dientes, tras los repletos labios de su boca goteante de sangre, se juntaron en un chasquido, como los de una bestia salvaje. Se volvió hacia nosotros de un salto a la vez que arrojaba a su víctima contra la cama, sobre la que aterrizó como si hubiera sido lanzada desde un lugar elevado”, en *XXI, Seward, 3 October, 247 [471]*. Traducción ligeramente modificada. Palmer traduce “*devilish passion*” como “furia demoníaca”. He preferido la versión de Molina Foix: “diabólica pasión” (Cátedra, 2008 [1993], p. 493).

I was conscious of the presence of the Count, and of his being as if lapped in a storm of fury. As my eyes opened involuntarily I saw his strong hand grasp the slender neck of the fair woman and with giant's power draw it back (...) Never did I imagine such wrath and fury, even to the demons of the pit. His eyes were positively blazing. The red light in them was lurid, as if the flames of hell-fire blazed behind them. (...) With a fierce sweep of his arm, he hurled the woman from him².

Los mismos rasgos infernales, salvajes y monstruosos, el mismo gesto de arrojar con desdén hacia atrás a la mujer... Sus rasgos brutales y demoníacos contrastan inevitablemente con el arrojo civilizado y piadoso de los varones, movidos, tal y como dicta el modelo de masculinidad de la época, por un objetivo que los trasciende, que va más allá de su mera individualidad. El concepto de que “el hombre de verdad debe servir a un ideal más alto, llegó al final a ser parte integrante de lo que podía ser llamado la militarización de la masculinidad”³. Es justo eso lo que Seward anhela al comienzo de su diario: “*If I only could have as strong a cause as my poor mad friend there—a good, unselfish cause to make me work—that would be indeed happiness*”⁴.

Si en la amenaza de Drácula, Mina ve una oportunidad para reivindicar la participación de las mujeres en la esfera pública y en todos los asuntos reservados tradicionalmente a los varones, para ellos el peligro del vampiro es canalizado en la dirección opuesta. Desde su punto de vista, el boyardo aspira a conquistar Inglaterra y acabar con todos los valores de los que ellos son dignos representantes. De este modo, la masculinidad de estos personajes, con su idealización del amor romántico, su defensa de las costumbres tradicionales y su carácter religioso, será puesta al servicio de una causa superior, por la que sacrificarán gustosos sus vidas. En la medida en que Drácula representa el mal en estado puro, una especie de entidad satánica que

² “Fui consciente de la presencia del Conde y de que se hallaba como envuelto en una tormenta de furia. Al abrir los ojos involuntariamente, vi su poderosa mano asir el estilizado cuello de la mujer rubia y, con la potencia de un gigante, tirar de ella hacia atrás (...). Nunca había imaginado semejante cólera y furia, ni siquiera en los demonios del averno. Sus ojos echaban literalmente chispas y su luz roja refulgía como si las llamas del fuego infernal ardieran tras ellos. (...) Con un fiero barrido de su brazo, arrojó a la mujer lejos de él”, en III, *Jonathan Harker, Later: the Morning of 16 May*, 43 [111-112].

³ MOSSE, George L., *La imagen del hombre. La creación de la masculinidad moderna*, Madrid, Talasa, 2001 [1996], p. 55.

⁴ “Si tan sólo pudiera entregarme a una causa tan fuerte como la de mi pobre amigo loco, una buena causa desinteresada por la que trabajar... eso sería realmente la felicidad”, en VI, *Seward*, 20 July, 11 p.m., 71 [160].

encarna una inversión del cristianismo⁵, ellos se convierten en los paladines de la fe y la bondad; y su misión, en un episodio más de la lucha del bien contra el mal, de la luz contra las tinieblas. En esos términos razona Van Helsing durante una de las reuniones que mantiene el grupo:

Thus are we ministers of God's own wish: that the world, and men for whom His Son die, will not be given over to monsters, whose very existence would defame Him. He have allowed us to redeem one soul already, and we go out as the old knights of the Cross to redeem more. Like them we shall travel towards the sunrise; and like them, if we fall, we fall in good cause⁶.

Todos ellos, comandados por Abraham van Helsing, acabarán considerándose los enviados de Dios en la tierra. Deben actuar, por tanto, como los antiguos cruzados, pues han de combatir a un Anticristo que, venido de Oriente, pretende acabar con el mundo occidental. Bajo estas circunstancias, morir por esa causa es una bendición. Como puede comprobarse, una vez adoptada, la posición de los varones no admite duda:

We are pledged to set the world free. Our toil must be in silence and our efforts all in secret; for in this enlightened age, when men believe not even what they see, the doubting of wise men would be his greatest strength. It would be at once his sheath and his armour, and his weapons to destroy us, his enemies, who are willing to peril even our own souls for the safety of one we love—for the good of mankind, and for the honour and glory of God⁷.

La misión es clara. La idea, firme. Luchan por liberar al mundo, “por el bien de la humanidad y por el honor y la gloria de Dios”. Lo hacen además en secreto⁸. Si triunfan nadie se lo reconocerá nunca. Si fracasan, sus almas quedarán condenadas por toda la eternidad. La clave está en mantenerse

⁵ Sobre la relación entre cristianismo, ocultismo y ciencia en *Drácula*, ver Rosemary JANN, “Saved by Science? The Mixed Messages of Stoker's *Dracula*”, *Texas Studies in Literature and Language*, 31:2 (1989, Summer), pp. 273-287. Ver también David PUNTER, “Dracula and Taboo”, en Glennis BYRON [ed.], *Dracula. New Casebooks*, Basingstoke, New York, Macmillan, 1999, p. 27.

⁶ “Así, somos ministros de la voluntad de Dios: que el mundo y los hombres por los que murió Su Hijo no caigan en manos de los monstruos cuya misma existencia es un ultraje para Él. Ya nos ha permitido redimir un alma. Ahora partiremos como los antiguos caballeros de la Cruz para redimir más. Como ellos, tendremos que viajar hacia el amanecer; y como ellos, si caemos, será luchando por una buena causa”, en XXIV, *Mina*, 5 October, 5 p.m., 278 [525].

⁷ “Nos hemos comprometido a librar al mundo. Nuestro trabajo debe ser silencioso, y todos nuestros esfuerzos secretos; pues en esta era iluminada, en la que los hombres no creen ni siquiera en lo que ven, las dudas de los hombres sabios podrían ser su mayor fuerza, su hoja y su armadura, sus armas para destruirnos a nosotros, sus enemigos, dispuestos como estamos a perder incluso nuestras almas por la seguridad de aquella a la que amamos, por el bien de la humanidad y por el honor y la gloria de Dios”, en XXIV, *Mina*, 5 October, 5 p.m., 279 [526].

⁸ Sobre el empleo del secreto entre los distintos personajes de *Drácula* y en la propia estructura de la narración, ver Jean MARGNY, “Secrecy as Strategy in *Dracula*”, *Journal of Dracula Studies*, revista electrónica], St. John's, Nfld.: The Chapter, Number 2 [5 p.] (2000).

firmes, en no permitirse el más mínimo atisbo de indecisión o duda. La duda alimenta a la bestia y debilita la causa de Dios en este mundo escéptico y racionalista (*"in this enlightened age (...) the doubting of wise men would be his greatest strength"*).

Recubiertos por ese discurso, los varones se sienten seguros y reconfortados. Frente a la propuesta que encarna Mina, de colaboración e igualdad, de mirada amplia y flexible, de razonamientos críticos alejados del dogma y la autoridad de los libros, es el modelo de Van Helsing el que, sin ninguna dificultad, acaba imponiéndose. Una tarea auspiciada por Dios, con la fe y el dogma por bandera.

Es cierto que Drácula comete numerosas tropelías, que mata a distintas personas, que llega a Gran Bretaña con la intención, a lo que parece, de apoderarse de la metrópolis y dominar el mundo. También es cierto que engaña a muchos, que emplea su poder y su dinero para lograr sus propósitos. No le importa abusar de personas como Renfield para salirse con la suya; no le importa emplear la sexualidad de las mujeres para atraer a los varones y sumarlos a su causa. Es despiadado, cruel y sanguinario.

Sin embargo, frente a la maldad del vampiro, el discurso caballeresco, altruista, devoto, heroico y fundamentalmente bueno con el que los varones se autoperciben también oculta otro. Drácula no es el primer monstruo que acude a otras regiones para esclavizar a los hombres y someter a las mujeres. No es el primer demonio que aspira a dominar el mundo. Otros también utilizan su poder y su dinero para conseguir sus fines, sobornando y mintiendo con el objetivo de salirse finalmente con la suya. Hay individuos que, imbuidos por un conjunto de ideas fanáticas, violan la ley demostrando escaso respeto por los valores que dicen defender, que falsifican certificados de defunción, que escalan muros de cementerios y profanan tumbas, que asaltan casas, que desprecian la vida de enfermos y locos, que tratan sin miramientos a distintas mujeres, abusando de su posición y de sus privilegios⁹. El comportamiento de estas personas deja tanto que desear como el de Drácula.

⁹ El soborno: *"Thank God! This is the country where bribery can do anything, and we are well supplied with money"* ("¡Gracias a Dios, en este país los sobornos sirven para conseguir cualquier cosa, y estamos bien provistos de dinero!"), en XXV, *Jonathan Harker, 15 October. Varna, 290* [546]. La mentira y el uso del poder y la influencia: *"Godalming [Arthur Holmwood] told the shippers that he fancied that the box sent aboard might contain something stolen from a friend of his, and got a half consent that he might*

El boyardo, tal y como se nos presenta en el conjunto de la narración, es un auténtico monstruo. Pero observado con detenimiento parece estar hecho a pedazos. Hemos visto los paralelismos que mantiene Drácula con Seward: tanto sus “casas” como su ambición, su ego, su deseo de dominio y poder, su forma de tratar a quienes consideran inferiores y su falta de escrúpulos para conseguir lo que se proponen, los hermanan.

También las similitudes de Drácula con Abraham Van Helsing son destacadas. Si el uno tiene la frente amplia y abombada (“*lofty domed forehead*”), el otro la tiene ancha y hermosa (“*broad and fine*”); si el uno posee unas cejas enormes (“*His eyebrows were very massive*”), el otro las tiene grandes y tupidas (“*the big, bushy brows*”); si el uno tiene la boca firme (“*The mouth (...) was fixed*”), el otro resuelta y tensa (“*resolute, mobile mouth (...) the mouth tightens*”); si el uno tiene una barbilla ancha y fuerte (“*the chin was broad and strong*”), el otro tiene una mandíbula cuadrada y firme (“*a hard, square chin*”)¹⁰. Pero no es solo una cuestión de apariencia física: también comparten cualidades intelectuales. Hasta tal punto esto es así que cuando Van Helsing habla de Drácula parece estar refiriéndose a sí mismo:

He was in life a most wonderful man. Soldier, statesman, and alchemist -- which latter was the highest development of the science-knowledge of his

open it at his own risk” (“Godalming [Arthur Holmwood] se puso en contacto con la compañía naviera, afirmando que sospechaba que la caja que iba a bordo podía contener ciertos objetos robados a un amigo suyo, y obtuvo permiso para abrirla, siempre y cuando fuera bajo su entera responsabilidad”), en XXV, *Jonathan Harker, 15 October. Varna, 290 [547]*. La falsificación del certificado de defunción de la señora Westenra: “*I came to speak about the certificate of death. If we do not act properly and wisely, there may be an inquest, and that paper would have to be produced. I am in hopes that we need have no inquest, for if we had it would surely kill poor Lucy, if nothing else did. I know, and you know, and the other doctor who attended her knows, that Mrs Westenra had disease of the heart, and we can certify that she died of it. Let us fill up the certificate at once*” (““He venido a hablarle del certificado de defunción. Si no actuamos adecuadamente y con prudencia, podría haber una investigación judicial en la que nos veríamos obligados a mostrar ese papel. Tengo la esperanza de que una investigación no será necesaria, ya que a buen seguro acabaría con la pobre Lucy, si antes no lo hace otra cosa. Tanto yo, como usted, como el médico que la tendía, sabemos que la señora Westenra padecía del corazón, y podemos certificar que esa ha sido la causa de su defunción. Podemos rellenar el certificado de inmediato”), en XII, *Seward, 18 September, 137 [277]*. Uno de los asaltos al cementerio puede encontrarse en XV, *Seward, (continued), 175 [346]*. El asalto a las distintas casas de Drácula, por ejemplo, aquí: XIX, *Jonathan Harker, 1 October, 5 a.m., 219 [422]* y aquí: XXII, *Jonathan Harker, 3 October, Picadilly, 12:30, 261 [496-497]*. Ver también MILLER, Elizabeth, “Coffin nails: Smokers and Non-smokers in *Dracula*”, en *Journal of Dracula Studies* [revista electrónica], St. John’s, Nfld.: The Chapter, Number 1 [5 p.] (1999), p. 4.

¹⁰ La descripción de Drácula la realiza Jonathan Harker y puede encontrarse aquí: II, *Jonathan Harker, 5 May, 23-24 [81]*. La de Abraham van Helsing la hace Mina, y puede encontrarse aquí: XIV, *Mina, Later, 163 [325]*.

*time. He had a mighty brain, a learning beyond compare and a heart that knew no fear and no remorse*¹¹.

Van Helsing no es soldado ni estadista ni alquimista, pero sí doctor en medicina, en filosofía y en literatura, entre otras ramas del saber¹². La corta descripción que de él realiza Seward es suficiente para apreciar el paralelismo:

*He is a philosopher and a metaphysician, and one of the most advanced scientists of his day; and he has, I believe, an absolutely open mind. This, with an iron nerve, a temper of the 'ice-brook, an indomitable resolution...*¹³

Nervios de acero, temperamento frío, resolución indomable... ¿De quién habla Seward, de Van Helsing o de Drácula? Tanto el uno como el otro son presentados como dos seres extraordinarios, sumamente inteligentes, de conocimientos múltiples y enciclopédicos. Ambos son, además, viejos y astutos. Así lo reconoce el propio Van Helsing: “*Our old fox is wily; oh! so wily, and we must follow with wile. I, too, am wily and I think his mind in a little while*”¹⁴. Ambos personajes, en fin, se presentan como antagónicos. Cada uno de ellos parece ocupar un extremo¹⁵. Sin embargo, se alejan tanto que al final se tocan. Sus ataques de ira, por ejemplo, son similares:

*When the Count saw my face, his eyes blazed with a sort of demoniac fury, and he suddenly made a grab at my throat. (...) The fury passed so quickly that I could hardly believe that it was ever there. «Take care», he said, «take care how you cut yourself. It is more dangerous than you think in this country»*¹⁶.

To my surprise, Van Helsing rose up and said with all his sternness, his iron jaw set and his bushy eyebrows meeting: —, «No trifling with me! I never jest!

¹¹ “Fue en vida un hombre extraordinario. Soldado, estadista y alquimista, actividad que más tarde representaría el mayor desarrollo de la ciencia y el conocimiento de su tiempo. Tenía un cerebro prodigioso, conocimientos sin parangón y un corazón que no conocía al miedo ni el remordimiento”, en *XXIII, Seward, 3 October, 263 [499-500]*.

¹² *IX, Letter, Abraham Van Helsing, M.D., D.PH., D.LIT., Etc., Etc., to Dr Seward, 2 September, 106 [223]*.

¹³ “Es filósofo y metafísico, y uno de los científicos más avanzados de su tiempo; y posee, creo yo, una mente completamente abierta. Además, tiene nervios de acero, un temperamento frío como un témpano, una resolución indomable...”, en *IX, Letter from Dr Seward to Arthur Holmwood, 2 September, 106 [222]*.

¹⁴ “Nuestro viejo zorro es astuto. ¡Oh, muy astuto! Y debemos seguirle con astucia. Pero también yo soy astuto, y ahora ya sé cómo piensa”, en *XXIV, Jonathan Harker, Later, 273 [516]*.

¹⁵ Sobre la función de Drácula como doble malvado de Van Helsing, ver Rosemary JANN, “Saved by Science? The Mixed Messages of Stoker's *Dracula*”, *Texas Studies in Literature and Language*, 31:2 (1989, Summer), pp. 276-277.

¹⁶ “Cuando el Conde me vio el rostro, sus ojos ardieron con una especie de furia demoníaca y me agarró de repente de la garganta. (...) Su furia desapareció tan rápido que me resultó difícil creer que alguna vez hubiera estado allí. —Tenga cuidado —me dijo—. Tenga mucho cuidado de no cortarse. Es más peligroso de lo que usted imagina en este país”, en *II, Jonathan Harker, 8 May, 31 [93]*.

There is grim purpose in all I do; and I warn you that you do not thwart me. Take care, for the sake of others if not for your own». Then seeing poor Lucy scared, as she might well be, he went on more gently: «Oh, little miss, my dear, do not fear me»¹⁷.

También su forma de actuar ante los demás, el secretismo y el silencio del que hacen gala, e incluso el lenguaje un tanto misterioso que emplean en sus conversaciones. Aunque quizá lo más llamativo sea la fuerza, la tremenda fuerza que comparten:

At that instant Van Helsing (...) swooped upon him, and catching him by the neck with a fury of strength which I never thought he could have possessed, and actually hurled him almost across the room¹⁸.

¿Qué fuerza es esa de Van Helsing? ¿La de Drácula? ¿La de Dios? ¿La del loco? ¿La que proporciona el fanatismo religioso? ¿Podría ser una combinación de todas? Ahora es cuando acuden a nosotros, con considerable inquietud, las palabras pronunciadas por Seward en sus primeros contactos con Renfield:

The attendant thinks it is some sudden form of religious mania which has seized him. (...) A strong man with homicidal and religious mania at once might be dangerous. The combination is a dreadful one¹⁹.

Las semejanzas de Drácula con sus perseguidores no acaban ahí. Con Quincey Morris comparte afición por la caza y su pertenencia a un territorio fronterizo. Con Arthur, ese linaje nobiliario, aristocrático, que tan querido les resulta a ambos. El señor Holmwood es rico, tanto como Drácula, y parece tan despreocupado con el dinero como él.

Visto así, el boyardo aún en su sola persona las características más destacadas de los cuatro varones que lo persiguen. Incluso la vida de todos

¹⁷ “Para mi sorpresa, Van Helsing se levantó y dijo con toda su severidad, apretando su mandíbula de hierro y frunciendo sus pobladas cejas hasta casi unir las:

--¡No sea frívola conmigo! ¡Yo nunca bromeo! Hay un propósito oculto en todo lo que hago; y le advierto que será mejor que no me contraríe. Tenga cuidado, por el bien de otros, si no por el suyo propio.

Entonces, viendo a la pobre Lucy asustada, como en buena lógica debía estarlo, continuó en un tono más amable:

--Oh, señorita, querida mía, no me tenga miedo...”, en X, *Seward, 11 September, 121 [249-250]*.

¹⁸ “En ese preciso instante Van Helsing (...) se arrojó sobre él y, agarrándole del cuello con ambas manos, lo arrastró hacia atrás con una fuerza y una furia que nunca pensé que hubiera podido poseer; tanta, de hecho, que le arrojó casi al otro extremo de la habitación”, en XII, *Seward, 20 September, 146 [292]*.

¹⁹ “El celador cree que se trata de alguna forma repentina de manía religiosa, que le ha dominado. Un hombre de su fuerza, afectado de manía homicida y religiosa a la vez, podría ser peligroso. Es una terrible combinación”, en VIII, *Seward, 96 [203]*.

ellos acaba yendo a parar a él por medio de las transfusiones efectuadas a su idolatrada Lucy. Por las venas de Drácula circula, mezclada con la propia, la sangre del grupo que lo persigue. El resultado es monstruoso, claro. Así como según las creencias de Van Helsing, Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza, Drácula, ese ser terrible e inmisericorde, dispuesto a todo para cumplir sus designios y hacer su voluntad sobre la tierra entera, parece estar hecho a imagen y semejanza de los hombres que lo acosan. Esos que dicen luchar por la libertad y la justicia. Los mismos que quieren librar a Inglaterra de un terrible mal.

EN LA PIEL DEL OTRO

Hasta ahora hemos visto cómo, analizando el comportamiento de Renfield y su interacción con los distintos personajes, la línea que separa la cordura de la locura se vuelve inestable y borrosa, y cómo al final todas esas dudas, toda esa incertidumbre, cala en el lector. Al no disponer de ningún documento escrito por él, no podemos averiguar qué es lo que pasa por la cabeza de Renfield durante su cautiverio, lo que piensa, el grado real de locura, trastorno o enajenación que padece.

Esto es así, entre otras cosas, porque quien nos proporciona la información no parece ser una fuente demasiado fiable. Se hace difícil confiar en el testimonio de un individuo que desprecia a sus pacientes, que emplea su poder para dominar a los demás, que se obsesiona con una joven a la que prácticamente acaba de conocer, que toma drogas para conciliar el sueño, que llama habitaciones a las celdas en donde tiene recluidos a sus pacientes, que droga a uno de ellos para violar su intimidad y que incluso se niega a liberarlo cuando piensa que, quizá, ya no esté tan loco.

Aunque no podamos acceder a algún documento redactado desde el punto de vista de Renfield, sí podemos aproximarnos a su situación si la comparamos con la experiencia sufrida por Jonathan Harker durante su viaje a Transilvania. Visto que las similitudes entre el doctor Seward y Drácula son abundantes, ¿podemos comparar la situación de Renfield y Harker? ¿Podría

servirnos para comprender mejor el reto al que ambos personajes se enfrentan?

Entre ellos existen, en principio, varias diferencias. La primera de ellas es que uno de ellos está cuerdo y el otro loco. Sin embargo, ambos permanecen encerrados en espacios de reducidas dimensiones y, llegado un punto, Harker no hace más que dudar de su cordura: “*God preserve my sanity, for to this I am reduced (...). Whilst I live on here there is but one thing to hope for, that I may not go mad, if, indeed, I be not mad already*”²⁰. Así es como, poco a poco, los parecidos se ponen en evidencia. Si atendemos al espacio que ocupan, a determinadas acciones que realizan y a cómo reaccionan ante su cautiverio, quizá esas semejanzas se aprecien con mayor claridad.

Como hemos visto al comparar a Drácula con el doctor Seward, tanto Harker como Renfield están encerrados en un sitio más bien reducido, con poco margen de maniobra. Aunque Jonathan dispone en principio más libertad de movimientos, enseguida advierte que tiene vedado el paso a la mayoría de las estancias del castillo: “*doors, doors, doors everywhere, and all locked and bolted. (...) The castle is a veritable prison, and I am a prisoner!*”²¹ ¿Qué sucede entonces, cuando el joven pasante descubre que está prisionero?

*When I found that I was a prisoner a sort of wild feeling came over me. I rushed up and down the stairs, trying every door and peering out of every window I could find; but after a little the conviction of my helplessness overpowered all other feelings. When I look back after a few hours I think I must have been mad for the time, for I behaved much as a rat does in a trap. When, however, the conviction had come to me that I was helpless I sat down quietly—as quietly as I have ever done anything in my life—and began to think over what was best to be done. I am thinking still, and as yet have come to no definite conclusion*²².

²⁰ “Dios proteja mi cordura, pues es lo único que me queda. (...) Mientras siga aquí sólo puedo desear una cosa: no volverme loco, si es que, de hecho, no lo estoy ya”, en *III, Jonathan Harker, Later: the Morning of 16 May, 41 [108]*.

²¹ “Puertas, puertas, puertas por todas partes, y todas ellas cerradas y acerrojadas. (...) El castillo es una auténtica prisión, ¡y yo soy su prisionero!”, en *II, Jonathan Harker, 8 May, 31-32 [94]*.

²² “Cuando descubrí que era un prisionero me invadió una especie de frenética desesperación. Subí y bajé a la carrera las escaleras, probando todas y cada una de las puertas que pude encontrar y mirando por cada ventana; pero al poco rato la convicción de que me encontraba en un estado de indefensión total triunfó sobre todo lo demás. Echando la vista atrás, ahora que han transcurrido un par de horas, pienso que debo de haberme vuelto realmente loco, pues me comporté de un modo muy similar a como lo hace una rata atrapada en una trampa. Cuando, en todo caso, la convicción de que estaba indefenso se ha apoderado de mí, me he sentado tranquilamente (tan tranquilamente como nunca lo haya estado en mi vida) y me he puesto a pensar en qué hacer a continuación. Aún sigo pensando, y todavía no he llegado a ninguna conclusión categórica”, en *III, Jonathan Harker, (continued), 32 [95]*. Traducción levemente modificada. Palmer traduce “*wild feeling*” por “especie de locura”. Yo he preferido la opción tomada por Torres Oliver: “frenética desesperación” (Alianza, 1999, p. 44).

En esta escena Harker intercala momentos de actividad frenética y desesperación con otros de una inusitada calma. Parece un comportamiento razonable para alguien que descubre, de pronto, que está encerrado. Hasta que no interiorizas la imposibilidad de salir, no llega la aceptación y un cierto sosiego. Estas situaciones de actividad frenética y calma se repiten en Harker de forma intermitente, principalmente cuando descubre alguna posibilidad de huida. Le sucede, por ejemplo, cuando escucha a los zingáros arribar al castillo:

This morning, as I was sitting on the edge of my bed cudgelling my brains, I heard without a cracking of whips (...). With joy I hurried to the window, and saw drive into the yard two great leiterwagons (...). I ran to the door, intending to descend and try and join them through the main hall, as I thought that way might be opened for them. Again a shock: my door was fastened on the outside. Then I ran to the window and cried to them. (...) Henceforth no effort of mine, no piteous cry or agonized entreaty, would make them even look me²³.

¿Y Renfield? ¿Cómo se comporta el loco encerrado en su celda del manicomio?

For half an hour or more Renfield kept getting excited in greater and greater degree. (...) All at once that shifty look came into his eyes which we always see when a madman has seized an idea (...). He became quite quiet, and went and sat on the edge of his bed resignedly, and looked into space with lack-lustre eyes²⁴.

Como vemos, la tranquilidad que les asalta a ambos es la misma (“*I sat down quietly*”; “*He became quite quiet*”). Pero también se sientan de igual manera en el borde de sus respectivas camas. Si Renfield “fue a sentarse resignadamente en el borde de la cama” (“*sat on the edge of his bed resignedly*”), Jonathan Harker “estaba sentado en el borde de la cama” (“*I was sitting on the edge of my bed*”). Ambos permanecen mucho tiempo pensando y

²³ “Esta mañana, mientras estaba sentado al borde de la cama, estrujándome los sesos, oí en el exterior un restallar de látigos (...) Me abalancé hacia la ventana esperanzado, y vi entrar en el patio dos grandes *leiter-waggon*s (...). Corrí hasta la puerta, con la intención de descender para intentar unirme a ellos a través del vestíbulo, ya que pensé que esa vía podría estar abierta para ellos. De nuevo una conmoción: mi puerta estaba cerrada por fuera. Entonces corrí hasta la ventana y les grité. (...) A partir de ese momento, por mucho que me esforcé, por mucho que grité lastimeramente y suplique angustiado, no conseguí que volvieran a mirarme”, en IV, *Jonathan Harker*, 17 June, 47 [119].

²⁴ “Durante media hora o más, Renfield continuó alterándose cada vez más. (...) De repente asomó a sus ojos esa mirada furtiva que vemos cada vez que un lunático ha tenido una idea (...). Se volvió con bastante calma, fue a sentarse resignadamente en el borde de su cama y miró al vacío con ojos apagados”, en VIII, *Seward*, 19 August, 96 [203-204].

reflexionando sobre sus siguientes movimientos, sobre qué hacer. Si al uno se lo encuentran en un “rincón meditando tristemente” (“*sitting in a corner brooding*”), el otro se sienta y, sencillamente, empieza a llorar (“*I sat down and simply cried*”²⁵).

Pero no sólo es parecida su reacción ante el encierro al que están obligados, sino también las decisiones que adoptan para sobrellevar mejor su reclusión forzada. Ambos reaccionan igual cuando más desesperados y desamparados están: se ponen a rezar fervorosamente. Así lo hace Jonathan Harker: “*I slept till just before the dawn, and when I woke threw myself on my knees, for I determined that if Death came he should find me ready*”²⁶. Así cuenta Seward que actúa Renfield: “*This morning the man on duty reported to me that a little after midnight he was restless and kept saying his prayers somewhat loudly*”²⁷. Mina también lo escucha rezar en voz muy alta desde su cuarto: “*I remember hearing (...) like praying on a very tumultuous scale, from Mr Renfield's room*”²⁸.

Tanto el uno como el otro llevan un cuaderno de notas en donde se valen de signos ininteligibles para sus carceleros. Conocemos perfectamente la existencia del diario taquigráfico de Harker y cuál habría sido la reacción de Drácula al descubrirlo: “*This diary would have been a mystery to him which he would not have brooked. He would have taken or destroyed it*”²⁹. El cuaderno de Renfield es más misterioso. Así describe su descubrimiento el doctor Seward:

He has evidently some deep problem in his mind, for he keeps a little note-book in which he is always jotting down something. Whole pages of it are filled with masses of figures, generally single numbers added up in batches, and

²⁵ Las referencias, respectivamente, en: VI, Seward, 19 July, 10 p.m., 70 [158] y IV, Jonathan Harker, 24 June, before morning, 48 [121].

²⁶ “Dormí justo hasta antes del amanecer, y cuando me desperté me arrodillé a rezar, pues estaba decidido a que si la Muerte venía mí, al menos debería encontrarme preparado”, en IV, Jonathan Harker, 30 June, morning, 53 [128].

²⁷ “Esta mañana el hombre de guardia me ha informado de que, poco después de medianoche, empezó a inquietarse, y que se puso a rezar en un tono de voz muy elevado”, en XX, Seward, 2 October, 240 [458].

²⁸ “Recuerdo haber oído (...) como si alguien estuviera rezando frenéticamente en la habitación del señor Renfield”, en XIX, Mina, 1 October, 226 [435].

²⁹ “Este diario habría representado para él un misterio que no habría tolerado. Se lo habría quedado o lo habría destruido”, en IV, Jonathan Harker, (continued), 44 [115].

then the totals added in batches again, as though he were «focussing» some account, as the auditors put it³⁰.

Tanto Drácula como Seward les quitan a sus “invitados” los cuadernos de notas que llevan (excepto el diario de Harker, claro). Así lo descubre Jonathan:

This morning when I woke I thought I would provide myself with some paper and envelopes from my bag and keep them in my pocket, so that I might write in case I should get an opportunity, but again a surprise, again a shock! Every scrap of paper was gone, and with it all my notes, my memoranda, relating to railways and travel, my letter of credit...³¹

Seward hace lo propio con Renfield el 20 de julio: “*I gave Renfield a strong opiate tonight (...) and took away his pocket-book to look at it*”. Parece que el enfermo no lo recupera hasta el día 4 de septiembre: “[He] asked me (...) to be led back to his own room and to have his notebook again³²”.

También emplean la ventana de sus habitáculos para escapar, para salir, siquiera temporalmente, de su encierro. Jonathan Harker se descuelga por ella al menos en dos ocasiones para acceder a la habitación de Drácula y desde allí tratar de fugarse³³. Renfield hace lo propio: escapa dos veces por la ventana de su celda³⁴. En fin, ambos atacan a sus carceleros en un intento desesperado de acabar con sus vidas. Aunque fracasan, les provocan sendas heridas sangrantes. Harker emplea una pala:

Lifting it high, struck, with the edge downward, at the hateful face. But as I did so the head turned, and the eyes fell full upon me, with all their blaze of basilisk horror. The sight seemed to paralyse me, and the shovel turned in my hand and glanced from the face, merely making a deep gash above the forehead³⁵.

³⁰ “Evidentemente, sufre graves problemas mentales, pues lleva un pequeño cuaderno en el que siempre está anotando algo. Páginas enteras llenas de cifras y más cifras, generalmente números simples sumados en grupos, y después los totales, también sumados en grupos, como si estuviera «redondeando» alguna cuenta, como dicen los contables”, en VI, *Seward, 1 July, 69 [157]*.

³¹ “Cuando me desperté esta mañana se me ocurrió coger papel y unos sobres que llevaba en mi bolsa y guardados en el bolsillo, para escribir en el caso de que encontrara una oportunidad. ¡Pero de nuevo una sorpresa, de nuevo un sobresalto! Hasta la última hoja de papel había desaparecido, y con ellas todas mis notas, mis memorandos relacionados con trenes y viajes, mi carta de crédito...”, en IV, *Jonathan Harker, 31 May, 46 [118]*.

³² “Me ha suplicado (...) que le dejara volver a su habitación y recuperar su libro de notas”, en IX, *Seward, 4 September, Later, 109 [227]*.

³³ Las escenas pueden encontrarse en: IV, *Jonathan Harker, 25 June, morning, 49 [122-123]* y IV, *Jonathan Harker, 30 June, morning, 53 [129]*.

³⁴ Las escenas pueden encontrarse en: VIII, *Seward, 19 August, 97 [205]* y IX, *Seward, Later, 103 [215]*.

³⁵ “Elevándola tan alto como pude, golpeé, con el filo hacia abajo, el odioso rostro. Pero en el último instante la cabeza giró, y sus ojos cayeron sobre mí con toda su horrible furia de basilisco. La visión

Renfield, un cuchillo. Así relata Seward el ataque sufrido:

*He had a dinner-knife in his hand, and, as I saw he was dangerous, I tried to keep the table between us. He was too quick and too strong for me, however; for before I could get my balance he had struck at me and cut my left wrist rather severely*³⁶.

En esta serie de comparaciones conocemos, de manera intercalada, el punto de vista de la mitad de las partes implicadas (el de Harker en su relación con Drácula y el de Seward en su relación con Renfield). Lo curioso es que si las juntamos puede construirse un todo. Da la sensación, además, de que si intercambiáramos sus papeles tampoco pasaría nada. Seward podría estar en el castillo de Transilvania reteniendo a Jonathan Harker y Drácula podría estar dirigiendo el manicomio y controlando a Renfield. Pero también podría suceder que Jonathan Harker estuviera en el manicomio y que Renfield fuera sencillamente un hombre culto que, a raíz de una extraña experiencia, en vez de perder la masculinidad hubiera adquirido la extraña y desagradable manía de comerse a algunos insectos crudos.

Así es cómo locura y cordura vuelven a entrelazarse de tal manera que ya es imposible saber quién es el loco y quién el cuerdo, si es que alguien está completamente loco o cuerdo en esta historia. Si Jonathan Harker escribe en su diario que prefiere no enfrentarse abiertamente con el “Conde”, pues se encuentra “a su absoluta merced” (“*I am so absolutely in his power*”), y que negarse a seguir sus dictados equivaldría “a despertar su ira” (“*arouse his anger*”); si opta entonces por fingir y “aceptar su razonamiento” (“*I therefore pretended to fall in with his views*”)³⁷, ¿por qué no puede estar comportándose igual Renfield con Seward? Él también está a merced de la voluntad del médico. Él también sabe que desobedecerle podría despertar igualmente su ira y acabar con una camisa de fuerza encadenado durante semanas a una pared acolchada. Recordemos lo que le dice en uno de sus últimos encuentros,

pareció paralizarme, y la pala giró en mi mano y rebotó sobre su cabeza, haciéndole simplemente un profundo corte sobre la frente”, en *IV, Jonathan Harker*, 54 [130].

³⁶ “Llevaba un cuchillo en la mano, y como he visto que era peligroso, he intentado interponer la mesa entre nosotros. En cualquier caso, ha sido demasiado rápido y demasiado fuerte para mí; pues antes de que pudiera recobrar el equilibrio ya me había atacado, abriéndome un tajo bastante grave en la muñeca izquierda”, en *XI, Seward*, 17 September, 129 [264].

³⁷ *IV, Jonathan Harker*, 19 May, 44-45 [116].

después de que Seward lo haya provocado y atormentado con el tema de las almas: “*Dr Seward, you have been very considerate towards me. Believe me that I am very very grateful to you!*”³⁸

¿Por qué no pensar que la desesperación que embarga a Harker es la misma que abrume a Renfield? Los distintos diarios, de alguna manera, así nos lo están sugiriendo:

*It makes me rage to think that this can go on, and whilst I am shut up here, a veritable prisoner, but without that protection of the law which is even a criminal's right and consolation*³⁹.

¿Quién realiza esta reflexión en su cuaderno de notas? ¿Jonathan Harker, o R. M. Renfield?

De este modo, lo que John Seward dice en sus grabaciones, lo que Jonathan Harker escribe en su diario y esa interconexión inextricable que en ambos textos existe entre locura y cordura, permite sacar una conclusión muy importante sobre la historia que se nos cuenta. Nos autoriza a pensar que las atrocidades de Drácula y sus planes, que el fallecimiento de Lucy y el de Renfield, que el sufrimiento de Mina y el de los varones que la protegen, son en realidad producto de la locura humana. ¿En un sentido literal? En un sentido ambiguo y polisémico, como corresponde a la propia naturaleza de la narración.

³⁸ “Doctor Seward, ha sido usted muy considerado conmigo. ¡Créame que le estoy muy, muy agradecido!”, XX, *Seward, 1 October, 238 [455]*.

³⁹ “Me llena de furia pensar que esto pueda continuar así mientras yo sigo aquí encerrado, un auténtico prisionero, pero sin la protección de la ley que es el derecho y consuelo incluso del criminal”.

CONCLUSIÓN

XIX

LAS VOCES DE «DRÁCULA»

EL ARCHIVO EXTRAVIADO

Tras este extenso análisis y llegados casi al final, se hace necesario regresar al principio. Quitando los cuatro primeros capítulos de la narración, compuestos en su totalidad por el diario de Jonathan Harker en Transilvania, la historia que se cuenta en *Drácula* está hecha a pedazos. El relato está formado por una sucesión de cartas, telegramas, memorandums, fragmentos de diarios, recortes de prensa, informes y notas. *Drácula*, en concreto, está formado por 5 diarios (el de Jonathan Harker, el de Mina, el de John Seward, el de Lucy Westenra y el del capitán de un barco llamado *Démeter*), 20 cartas, 5 recortes de prensa, 8 telegramas, 4 memorandums, 1 informe y 2 notas.

Con respecto al tipo de soporte empleado, la variedad también es abundante: hay partes taquigrafiadas, mecanografiadas, telegrafiadas y manuscritas; pero también existen documentos grabados en fonógrafos (como gran parte del diario de Seward y una comunicación de Van Helsing) o noticias de prensa que son recortadas y pegadas en los cuadernos. Sin embargo, pese a la cantidad de registros, documentos y soportes, cuya recopilación imaginamos desordenada y desbaratada, el texto que le llega al lector adopta la forma de un libro. Ese volumen, titulado *Drácula*, se presenta como una narración en la que se van intercalando los distintos documentos, ordenados cronológicamente. El lector no tiene a su disposición los textos auténticos, sino las copias que alguien ha hecho de esos originales.

Sabemos que la persona encargada de recopilar y transcribir los escritos que acabarán dando forma a *Drácula* ha sido Mina. También sabemos que la razón por la que no podemos consultar las misivas, los informes y los cuadernos auténticos es porque la gran mayoría de ellos ardieron en un

incendio provocado justamente por Drácula. Así lo recoge el doctor Seward en sus grabaciones fonográficas, aunque es Arthur Holmwood quien habla:

*He had been there, and though it could only have been for a few seconds, he made rare hay of the place. All the manuscript had been burned, and the blue flames were flickering amongst the white ashes; the cylinders of your phonograph too were thrown on the fire, and the wax had helped the flames*¹.

El hecho de que los documentos originales se hayan perdido representa un grave contratiempo para la credibilidad de la historia. Dos ejemplos ayudarán a entender el problema que entraña esa carencia de fuentes. Uno podría ser el caso del diario de a bordo de la *Démeter*, el barco que teóricamente traslada a Drácula de Varna a Whitby². Dicho diario aparece recogido en una noticia de prensa que Mina recorta y pega en su libreta de anotaciones. En el artículo, el reportero, de quien ignoramos su nombre, cuenta cómo ha obtenido el testimonio del capitán del navío³: ha conseguido que un secretario del consulado ruso se lo traduzca de viva voz. El periodista lo copia rápidamente al dictado, pues dispone de poco tiempo (*"time being short"*). Después, elimina todo aquello que no le parece interesante (*"simply omitting technical details"*⁴) y lo publica en su artículo. La noticia, a su vez, es transcrita por Mina y así es como la encontramos en *Drácula*. La narración que llega hasta nosotros, por tanto, ha sido escrita por el capitán de un barco ruso, traducida a toda prisa por un diplomático, copiada al dictado por un periodista eliminando lo que no le parecía interesante, y transcrita por una joven. ¿Cómo corroborar que lo que se cuenta en el diario es cierto? Y en el caso de que así fuera, ¿hemos de suponer que no ha habido ningún error, ninguna tergiversación en los hechos relatados?

Veamos ahora el caso de Renfield, el paciente loco del doctor Seward. En un momento determinado, el médico afirma lo siguiente: *"About eight o'clock*

¹ "Había estado allí y, aunque no ha podido disponer de más de un par de segundos, lo ha destrozado todo. Ha quemado todos los manuscritos. Las llamas azules aún parpadeaban entre las cenizas cuando he llegado. También ha arrojado al fuego los cilindros de tu fonógrafo, la cera ha avivado las llamas", en *XXI, Seward, 3 October, 249 [474-475]*. Sobre este ataque a los papeles y su vinculación con el mordisco a Mina, ver Rebecca A. POPE, "Writing and Biting in Dracula", en Glennis BYRON [ed.], *Dracula. New Casebooks*, Basingstoke, New York, Macmillan, 1999, p. 79.

² El diario puede encontrarse aquí: *VII, Log of the Demeter, 81-84 [177-182]*.

³ Óscar Palmer presenta aquí una teoría muy interesante sobre la autoría de la noticia. Él piensa que puede ser Mina Harker. No me parece nada descabellada su afirmación. Ver Bram STOKER, *Drácula*, edición de Óscar PALMER YÁÑEZ, Madrid, Valdemar, 2010 [2005], pp. 167-183, notas 98 a 117.

⁴ *VIII, [Cutting from the Dailygraph]. Later, 80 [176]*.

*he began to get excited and to sniff about as a dog does when setting*⁵. Renfield, que permanece encerrado en su celda, se niega a hablar con el vigilante de lo que le pasa al tiempo que comenta: “*the Master is at hand*” (“Mi Señor está cerca”). Si analizamos cómo ha llegado hasta nosotros esa información comprenderemos el nivel de incertidumbre que arrastra consigo. Es el celador quien escucha la afirmación de Renfield y quien se lo comunica a su jefe. Seward, al día siguiente, dicta en su fonógrafo la conversación que el celador afirma haber mantenido con el paciente. Luego será Mina quien escuche la grabación y la transcriba al texto que nosotros leemos. En este caso las palabras de Renfield pasan por el celador, por Seward y por Mina. ¿Hasta dónde podemos creernos? ¿Cómo calibrar la veracidad de lo relatado si un rápido intercambio de palabras ha pasado hasta por tres personas distintas antes de quedar definitivamente plasmado en un papel? Ese es el nivel de sospecha con el que se construye la narración.

¿Cómo puede convergerse el lector entonces de la existencia de Drácula? ¿Cómo justificar su persecución? La pregunta, si se prefiere, puede plantearse de otra manera. ¿Quién ha puesto en orden todos esos documentos? Aunque es Mina quien los copia, el responsable de su ordenación es Jonathan Harker, la persona que redacta una nota al principio y otra al final del volumen. En la página inicial de *Drácula*, antes del comienzo del primer capítulo, puede leerse lo siguiente:

*How these papers have been placed in sequence will be made manifest in the reading of them. All needless matters have been eliminated, so that a history almost at variance with the possibilities of later-day belief may stand forth as simple fact. There is throughout no statement of past things wherein memory may err, for all the records chosen are exactly contemporary, given from the standpoints and within the range of knowledge of those who made them*⁶.

En la nota final del texto, redactada siete años después de los hechos leídos, Harker comenta que, tras hacer un viaje por Transilvania, ha decidido

⁵ “A eso de las ocho en punto, comenzó a ponerse nervioso y a olfatear como un perro al que acaban de azuzar”, en VIII, *Seward, 19 August, 96 [203]*.

⁶ “El modo en que estos papeles han sido ordenados en secuencia se pondrá de manifiesto durante su lectura. Se han eliminado todos los elementos superfluos de manera que una historia prácticamente en desacuerdo con todas las creencias recientes pueda sostenerse por sí misma como un hecho factual. No hay en ella referencias al pasado en las que la memoria pudiera equivocarse, ya que todos los documentos seleccionados son estrictamente contemporáneos, y reflejan el punto de vista y el grado de conocimiento de aquellos que los redactaron”.

publicar todos esos papeles y ponerles el título de *Drácula*. Subraya además que, curiosamente, no se conserva casi ningún original:

I took the papers from the safe where they had been ever since our return so long ago. We were struck with the fact, that in all the mass of material of which the record is composed, there is hardly one authentic document; nothing but a mass of type-writing, except the later note-books of Mina and Seward and myself, and Van Helsing's memorandum. We could hardly ask anyone, even did we wish to, to accept these as proofs of so wild a story⁷.

La composición del libro, por tanto, queda clara: Jonathan Harker, con ayuda de su esposa Mina y de sus compañeros, ha recopilado distintas informaciones relacionadas con el vampiro. Con todo ello ha construido un fichero y ha realizado, por medio de Mina, varias copias del mismo. Cuando ese pequeño archivo compuesto por los documentos originales se pierde, Harker agrupa las copias, las clasifica y las ordena en un libro llamado *Drácula* “eliminando todo lo superfluo” (“*all needless matters have been eliminated*”). Un momento. ¿Eliminando todo lo superfluo? ¿Quién decide, y con qué criterio, lo que es superfluo y lo que no?

Supongamos ahora que *Drácula* ha existido, suspendamos por un momento nuestra incredulidad y aceptemos como verídicos los hechos que se nos relatan. El vampiro aparece como una criatura deseosa de poder: aspira a dominar el mundo, a controlar la voluntad de hombres y mujeres, a emplearlos como siervos a sus órdenes. Es, además, el personaje que justifica la acción, el origen de todos los males, quien da sentido a la trama.

Sin embargo, *Drácula* es el único personaje principal al que no se le deja hablar por sí mismo, al que no se le permite dar su versión de lo acontecido. Una joven llamada Mina, el doctor Seward, Abraham Van Helsing, otra muchacha llamada Lucy, distintos periodistas, un capitán de navío y el propio Jonathan Harker, entre otros, van a relatar los hechos. Todos menos *Drácula*, la razón de ser de la historia, aquel por quien la obra toma el título. Algo no cuadra en esa ausencia. En dicha omisión se oculta un aviso.

⁷ “Saqué los papeles de la caja fuerte en la que han permanecido desde que regresamos hace tanto tiempo, y nos sorprendió el hecho de que, entre la enorme cantidad de material de que está compuesta esta relación... ¡apenas hay un documento auténtico! Nada, salvo un montón de folios mecanografiados, a excepción de las últimas notas de Mina, de Seward y mías y del memorando de Van Helsing. Difícilmente podríamos pedirle a nadie, aunque lo deseáramos, que los aceptara como prueba de una historia tan descabellada”, en XXVII, *Jonathan Harker, Note*, 326-327 [615].

Hay que volver a insistir: es Jonathan Harker quien decide el orden en el que se presentan los documentos, creando así una narración con ellos. Es cierto que el peso de la historia lo llevan los diarios que aquí hemos analizado, pero junto a los textos de Jonathan Harker, de Mina y del doctor Seward, hay muchos otros que se les intercalan, que interrumpen sus respectivos discursos e introducen otros nuevos. Los diarios, que originalmente estarían elaborados de manera continua, son cortados constantemente por Harker con el objetivo de producir un efecto.

El capítulo V, por ejemplo, está compuesto por una carta de Mina a Lucy, por la respuesta de Lucy a Mina, por otra carta de Lucy a Mina, por un fragmento del diario de John Seward, por una carta de Quincey Morris a Arthur Holmwood, y por la respuesta, en forma de telegrama, de Arthur Holmwood a Quincey Morris. El epígrafe, que es el primero tras la reproducción del diario de Jonathan Harker en Transilvania, ha sido concebido para presentar a los principales protagonistas de la historia (el único de los personajes importantes que no hace acto de presencia es Abraham van Helsing). Jonathan Harker selecciona las cartas, el diario y el telegrama para que nos formemos una primera impresión acerca de ellos. Es un capítulo que contrasta, además, con la tragedia personal que está viviendo Harker. Mientras él se encuentra en Transilvania a merced de un demonio, Mina, Lucy, Seward, Morris y Holmwood hablan de sus amores y desamores.

En dicha recopilación, además, hay documentos que han sido eliminados. ¿Dónde está la carta que Mina le envía a Lucy entre el 9 y el 24 de mayo? Lucy, este último día, le manda a su amiga una misiva en contestación de un envío anterior: "*My dearest Mina,-- Thanks, and thanks, and thanks again for your sweet letter!*"⁸. ¿Dónde está esa carta? ¿Existe algún otro documento o alguna otra copia de documento que Harker no haya querido incluir en su relato?

Si pensamos en el propio diario del pasante enseguida nos asaltan las dudas. Las anotaciones de su experiencia en Transilvania albergan numerosos silencios. El joven da cuenta de casi dos meses de su vida, concretamente 59 días. Pero de ese lapso de tiempo hay 39 jornadas de las que no tenemos

⁸ "Queridísima Mina: ¡Gracias, gracias y gracias otra vez por tu encantadora carta!", en *V, Letter, Lucy Westenra to Mina Murray, 24 May, 57 [137]*.

ninguna información, ningún detalle, nada. Aunque sus reflexiones comienzan el 3 de mayo y terminan el 30 de junio, ignoramos lo que sucede en el castillo de Drácula entre el 19 y el 28 de mayo, por ejemplo. Tampoco sabemos nada de lo que acontece entre el 31 de mayo y el 17 de junio, por poner otro ejemplo⁹. Harker sólo registra las experiencias de un tercio de los casi 60 días que abarca su diario. ¿Qué acontece durante esas largas jornadas de mutismo? ¿No aparecen reflejadas porque no se han escrito en el diario o quizá Harker ha decidido eliminarlas conscientemente? ¿Acaso contienen algún tipo de información que no desea que conozcamos? No hay manera de comprobarlo. ¿Realmente alguien, a estas alturas, puede pensar que esas omisiones contienen elementos supérfluos, que no se trata de una documentación fundamental para conocer en profundidad el caso?

Lo mismo puede inferirse del diario de Mina y su silencio entre el 4 y el 30 de octubre¹⁰. ¿Y qué ocurre con el diario de Lucy? Comienza a escribirlo el 24 de agosto y tenemos anotaciones del 25 de agosto y del 9, del 12 y del 17 de septiembre, momento en el que su salud se deteriora irremediamente. Aceptando que entre el 9 y el 17 de septiembre su estado físico le dificultase escribir en el diario, ¿qué pasa entre el 25 de agosto y el 9 del mes siguiente? Su salud no es tan mala como para impedirle coger papel y pluma. ¿No escribe porque no quiere? ¿Ha escrito pero Jonathan excluye esas páginas, bien porque a su juicio lo anotado no tiene interés, bien porque su contenido no es de su agrado?

Nunca lo sabremos. Lo que sí queda claro es que quien tiene el poder es Jonathan Harker, y lo emplea para silenciar al Otro. Él decide lo que se incluye en ese volumen titulado *Drácula* y lo que no. Él decide también no introducir

⁹ Las secuencias de las anotaciones son como siguen: el 3 de mayo escribe al anochecer, desde un hotel de Bistritz; el 4 de mayo lo hace hacia las 15 horas, mientras espera la llegada de la diligencia que ha de conducirlo hasta el castillo de Drácula; el 5 de mayo escribe ya desde el castillo, y cuenta lo que le sucede el día 4 y el 5; el día 7 escribe lo que le sucede el día 6, y el día 8, lo que acontece el día 7 y el día 8; el día 12 habla de lo que le sucede el 11 y el 12, pero no dice nada de los días 9 y 10 de mayo. Vuelve a escribir algo el día 15, refiriéndose a los sucesos de ese mismo día (nada sabemos, pues, de los días 13 y 14). Luego escribe durante la mañana del día 16, para saltar, en la siguiente entrada, al día 18, por lo que nada sabemos de los que sucede durante gran parte del día 16 y todo el 17. La entrada del día 19 es muy corta, y apenas nos proporciona información sobre lo que acontece ese día. Luego se produce un salto hasta el 28 de mayo. No sabemos nada de lo que sucede entre el 19 y el 28 de mayo. Vuelve a escribir el 31: dos días más sin noticias. La siguiente nota se produce 16 jornadas después, el 17 de junio; dos más el 24 y el 25 de ese mismo mes, y las últimas, el 29 y el 30 de junio. Las lagunas, pues, son considerables.

¹⁰ Ver a este respecto, en el capítulo XIII ("La princesa en el castillo"), el apartado titulado "El silencio".

ningún texto redactado por Drácula o Renfield. La nota que el boyardo le escribe a Jonathan cuando llega a la posada “Golden Krone” camino de su castillo, ¿no podría haberla conservado como un documento más de entre los muchos que recopila?¹¹ Ese texto aparece transcrito en su diario, como también transcribe los apuntes efectuados en la Biblioteca del Museo Británico sobre la región por la que se adentra. Drácula cuenta con una enorme biblioteca en su castillo: ¿no podría Van Helsing o el propio Jonathan Harker haber obtenido algún texto escrito de su puño y letra? Cuando el monstruo muere y su cuerpo desaparece, el grupo de varones podría haber acudido a su fortaleza para recoger pruebas, alguna evidencia que demostrase su existencia real, algo que permitiera al lector conocer el punto de vista de ese ser tan horrendo y demoníaco. Si tan horrendo y demoníaco es, un texto elaborado por él mismo hubiera representado la prueba definitiva de su maldad, de su monstruosidad. Pero no: Drácula es el enemigo que ha sido derrotado, el adversario que finalmente ha perecido. Son los vencedores los que escriben la historia.

LA CAMBIANTE IMAGEN DE DRÁCULA

La impresión que tenemos de Drácula se limita a la imagen que otros han construido de él, o la que quieren que nos creamos, no sabemos. Para cada uno de los diaristas el boyardo representa una cosa. Para Jonathan Harker es un ser de identidad múltiple al que no puede encajar, de ninguna de las maneras, en el compartimentado mundo burgués del que proviene. Drácula es ciertamente un reto para la concepción de la realidad del pasante de abogado, pero no por su aspecto monstruoso, sino por su capacidad para encarnar una ambigüedad física, lingüística, moral y sexual que desestabiliza la solidez de la Inglaterra que él conoce. El boyardo no es un monstruo por tener la frente amplia y abombada, las cejas enormes, afilados colmillos blancos, una fuerza prodigiosa, uñas largas y finas y unas manos con pelo en su palma.

¹¹ La referencia a la nota puede encontrarse aquí: *I, Jonathan Harker, 3 May. Bistritz, 12 [61]*.

Drácula se convierte en un monstruo cuando lo ve reptar como un lagarto por los muros del castillo:

At first I could not believe my eyes. I thought it was some trick of the moonlight, some weird effect of shadow; but I kept looking, and it could be no delusion. I saw the fingers and toes grasp the corners of the stones, worn clear of the mortar by the stress of years, and by thus using every projection and inequality move downwards with considerable speed, just as a lizard moves along a wall¹².

Será entonces, cuando comprenda que Drácula se presenta como una criatura multiforme e indefinible, cuando a sus ojos comience a adquirir la condición de monstruo:

What manner of man is this, or what manner of creature is it in the semblance of man? I feel the dread of this horrible place overpowering me; I am in fear—in awful fear—and there is no escape for me¹³.

Pasado el tiempo, cuando meses después lo vea por las calles de Londres volverá a estremecerse de espanto. Sin embargo, lo que para Harker resulta aterrador, para Mina, que es quien describe la escena, apenas se sale de la normalidad. La joven no ve a un demonio, sino más bien a un hombre fiero, desagradable y sensual:

A tall, thin man, with a beaky nose and black moustache and pointed beard (...) His face was not a good face; it was hard, and cruel, and sensual, and his big white teeth, that looked all the whiter because his lips were so red, were pointed like an animal's¹⁴.

Mina ve a un caballero algo inquietante, pero más o menos normal. Seguro que por las abarrotadas calles de Londres circulan individuos de peor semblante y aspecto. De hecho, la joven se extraña más de la reacción de su esposo que de la apariencia del desconocido. Para ella, desde luego, Drácula es un monstruo en la medida en que los demás lo consideran un ser

¹² “Al principio no pude creer lo que veían mis ojos. Pensé que se trataba de un engaño provocado por la luz de la luna, algún efecto óptico de las sombras; pero continué observando, y no podía ser ninguna ilusión. Vi los dedos de manos y pies agarrar las esquinas de las piedras, desprovistas de mortero tras el desgaste de los años, y así, sirviéndose de todo saliente e irregularidad, descender a velocidad considerable, igual que un lagarto recorre la pared”, en *III, Jonathan Harker, Later*, 39 [106].

¹³ “¿Qué clase de hombre es este, o qué clase de criatura es ésta bajo la apariencia de un hombre? Siento el espanto de este horrible lugar sobrecogiéndome; tengo miedo, un miedo terrible, y no tengo escapatoria”, en *III, Jonathan Harker, Later*, 39 [106].

¹⁴ “Un hombre alto y delgado, de nariz ganchuda, mostacho negro y barba puntiaguda (...). Su rostro no era agradable; era duro, y cruel, y sensual, y sus grandes dientes blancos —que parecían más blancos aún debido a lo rojo de sus labios —eran puntiagudos como los de un animal”, en *XIII, Mina*, 22 September, 155 [307].

demoníaco. Sin embargo, sabemos que Mina no se fía de todo cuanto lee o escucha. Necesita corroborar la información de la que dispone por otras fuentes, incluso por medio de su propia experiencia. Quizá por eso sus sentimientos hacia Drácula son, cuanto menos, ambivalentes.

I feel myself quite wild with excitement. I suppose one ought to pity anything so hunted as is the Count. That is just it: this Thing is not human — not even beast. To read Dr Seward's account of poor Lucy's death, and what followed, is enough to dry up the springs of pity in one's heart¹⁵.

Tanto por medio del diario de su esposo, como por el del doctor Seward y los propios comentarios de Van Helsing, Mina recibe reiteradamente el mismo mensaje: Drácula es una aberración. Ahí están los estragos que ha causado en su propio marido y en su querida amiga Lucy. Pero aun así, hay algo en la joven que se resiste a deshumanizarlo completamente. Y esto sucede antes de que el vampiro le muerda; antes, por tanto, de que se establezca ese extraño vínculo entre ellos. ¿Sospecha que quizá Drácula no es un ser tan horrible como los varones dan a entender en sus escritos? ¿Puede Mina, de alguna forma, sentirse identificada con él?

Ya hemos visto que la joven no escribe nada sobre su experiencia con Drácula, sobre el ataque del que ha sido objeto. Para conocer los detalles de este hecho hay que recurrir al diario del doctor Seward y al de Jonathan Harker. También sabemos que, pese a haber sido mordida, su comportamiento, más allá de unos extraños silencios, es el habitual en ella, con la inteligencia y perspicacia a las que nos tiene acostumbrados: no se aprecia ningún síntoma de que se esté transformando en vampiro. Quienes lo piensan son sus compañeros varones. En concreto es Abraham van Helsing quien, en un momento determinado, se lo comunica al doctor Seward: “*Dear Madam Mina is changing*” (“Madam Mina... está cambiando”). Y luego añade: “*Her teeth are some sharper, and at times her eyes are more hard*” (“Tiene los dientes un poco más afilados, y la expresión de sus ojos es en ocasiones más dura”)¹⁶. Con todo, el comentario que efectúa entre los dos anteriores es el más

¹⁵ “Yo misma me siento terriblemente excitada. Supongo que una debería compadecerse de una criatura tan acosada como el Conde. Pero de eso se trata precisamente: no es una criatura, no un ser humano... ni siquiera un animal. Bastaría leer la crónica del doctor Seward sobre la muerte de la pobre Lucy y sobre todo lo que ocurrió después, para secar las fuentes de la compasión en el corazón de cualquiera”, en *XVII, Mina, 30 September, 202* [392].

¹⁶ “En *XXIV, Seward, Later, 280-281* [529].

interesante de todos: *“I can see the characteristics of the vampire coming in her face. It is now but very, very slight; but it is to be seen if we have eyes to notice without prejudice”*¹⁷.

¿Mirar sin prejuicios? Ya sabemos la fuerza que puede tener una mirada, las obsesiones y preconcepciones que arrastra consigo (por mucho que el médico lo niegue). Van Helsing ve los cambios de Mina, pero solo él lo hace. Los demás personajes creen en su palabra y actúan como si fuera cierto, como si ellos mismos también observaran los rasgos vampíricos en ella. Pero no los perciben, pues no dejan constancia de ello en ninguna parte de sus diarios. O al menos yo no he encontrado ninguna mención significativa al respecto¹⁸. Van Helsing no duda a la hora de afirmar que Mina está cambiando, que Drácula la ha infectado con su mordisco. Así se lo comunica a Mina: *“He have infect you –oh forgive me, my dear, that I must say such; but it is for you that I speak. He infect you”*¹⁹. Esa supuesta infección, que en realidad es invisible para todos excepto para quien quiera verla, se hace perceptible en Mina por medio de una marca en la frente. Con la intención de protegerla, Van Helsing se dispone a tocarle el semblante con un pezado de la Sagrada Forma. Entonces:

*There was a fearful scream which almost froze our hearts to hear. As he had placed the Wafer on Mina's forehead, it had seared it –had burned into the flesh as though it had been a piece of white-hot metal*²⁰.

La joven se cubre el rostro con el pelo y, como si fuera una leprosa, exclama: *“Unclean! Unclean! Even the Almighty shuns my polluted flesh! I must bear this mark of shame upon my forehead until the Judgment Day”*²¹. O eso es lo que dice Jonathan Harker que dice Mina. Si bien es cierto que tanto el diario

¹⁷ “Puedo ver los rasgos del vampiro apareciendo gradualmente en su rostro. Por ahora los cambios son muy superficiales, pero están ahí para verlos, si sabemos mirar sin prejuicios”. Esta conversación puede localizarse en XXIV, *Seward, Later*, 280-281 [529-530].

¹⁸ El doctor Seward la encuentra más callada. Simplemente afirma que “ha cambiado mucho durante las tres últimas semanas” (*“she is greatly changed during the past three weeks”*) pero no comenta nada de su aspecto físico. Casi más bien al contrario: la observa más fuerte y saludable. Ver XXV, *Seward*, 25 October, 291 [549].

¹⁹ “Él la ha infectado... Oh, perdóneme, querida mía, que tenga que decir algo así; pero lo digo por su bien. Él la ha infectado”, en XXIV, *Mina*, 5 October, 5 p.m., 278 [525].

²⁰ “Mina profirió un horrible grito que casi nos heló los corazones. Al colocar Van Helsing la Hostia sobre su frente, la había quemado... había hecho arder la carne como si fuese un trozo de metal al rojo vivo”, en XXII, *Jonathan Harker*, 3 October, 258-259 [492].

²¹ “¡Impura! ¡Impura! ¡Incluso el Todopoderoso rechaza mi carne corrupta! Llevaré esta marca de mi vergüenza sobre mi frente hasta el Día del Juicio”, en XXII, *Jonathan Harker*, 3 October, 259 [493].

de Seward como el de Jonathan recogen afirmaciones de la joven hablando de su impureza y su castigo, en la intimidad de su diario, y de su propio puño y letra, Mina no realiza ni una sola afirmación de ese tenor²².

El único momento en que la muchacha escribe sobre su infección es cuando, una noche, con Drácula ya lejos de Inglaterra, se mira en el espejo:

*I feel a wonderful peace and rest tonight. It is as if some haunting presence were removed from me. Perhaps... My surmise was not finished, could not be; for I caught sight in the mirror of the red mark upon my forehead; and I knew that I was still unclean*²³.

El noble transilvano ha abandonado las Islas para regresar a su lugar de origen y Mina se encuentra perfectamente, con “una paz y una tranquilidad maravillosas” (“*a wonderful peace and rest tonight*”). Ella está bien... hasta que observa, en su rostro reflejado en el espejo, la marca que Van Helsing le ha dejado en la frente. Su mancha, su pecado, su transgresión, no está en su interior, sino en la imagen que recibe de sí misma, en lo que otros, los varones, le dicen que es: su identidad de impura se construye por medio de la actitud y la mirada del Otro, en un proceso esencialmente idéntico al sufrido por Drácula.

Los mecanismos que actúan sobre ellos, en ese sentido, son muy similares, y no sólo porque ambos compartan una misma marca en la frente²⁴. El boyardo ni siquiera tiene un espejo en el que mirarse, en el que reconocerse como alguien distinto a lo que los demás dicen que es. Su identidad viene determinada por sus propias reflexiones y por la mirada de los otros. Drácula es monstruoso porque los demás lo definen así y porque solo se nos permite ver esa parte de su ser. Como le sucede a Mina, es catalogado por los varones de una determinada manera y es acosado por querer rebasar los límites que su condición le impone. El noble transilvano no es el único que desafía las convenciones de la época: hemos demostrado que Mina también actúa así de

²² Las anotaciones en la que Mina se expresa así, según las versiones de Seward y Harker, pueden encontrarse en: XXI, *Seward*, 3 October, 248-249 [473], en XXII, *Jonathan Harker*, 3 October, 259 [493], y en XXV, *Seward*, 11 October, Evening, 286 [540].

²³ “Esta noche siento una paz y una tranquilidad maravillosas. Es como si me hubiera librado de una presencia amenazadora. Quizá... No he podido terminar mi reflexión. ¿Cómo terminarla? Pues he visto en el espejo la marca roja que tengo en la frente y he sabido que sigo siendo impura”, en XXIV, *Mina*, 5 October, 5 p.m., 279 [527].

²⁴ Ya hemos visto cómo Jonathan Harker, durante su estancia en el castillo, golpea a Drácula en la frente con una pala, provocándole una profunda herida y, posteriormente, dejándole una cicatriz que facilita la identificación de Drácula. El golpe de Harker, aquí: IV, *Jonathan Harker*, 30 June, morning, 54 [130]. El reconocimiento: XXI, *Seward*, 3 October, 247 [470].

manera autónoma, sin que la presencia de Drácula haya influido en su conducta. El diario de Mina desafía en numerosos aspectos las convenciones de la sociedad en la que le ha tocado vivir.

Si Drácula se hubiera quedado en Transilvania los varones nunca habrían perseguido, pero el boyardo también está inclinado. Sus ansias de conocimiento le empujan a descubrir el mundo, a prosperar, a cambiar de aires, a abandonar su apollillada fortaleza y comenzar una nueva vida en un entorno más favorable para él. ¿Es un ser monstruoso? Eso nos dicen, sí, pero dado el hostigamiento al que es sometido, no resulta extraño que al menos una parte de Mina se sienta identificada con él, que sienta su acoso y su marginación como algo propio. Una parte de ella puede temer a Drácula, pero otra lo compadece. Se reconoce en el aspecto más humano del boyardo, en su flanco más rechazado, perseguido y solitario. La joven, de alguna manera, sabe que el mal no está solo en ese sujeto monstruoso: el mal también anida en la mirada de los varones. John Seward, Abraham Van Helsing y Jonathan Harker no son inocentes. Ellos han decidido qué acontecimientos son relevantes para la historia y cuáles no, determinando así la imagen que los lectores puedan formarse del conjunto.

Por último, para el doctor Seward, Drácula es un monstruo sin paliativos, sin matiz alguno. Hay que acabar con él sin la más mínima compasión. Van Helsing también lo tiene muy claro:

*I have studied, over and over again since they came into my hands, all the papers relating to this monster; and the more I have studied, the greater seems the necessity to utterly stamp him out*²⁵.

Conocer la posición que cada uno de estos personajes adopta con relación a Drácula nos permite entender mejor su propia forma de pensar, su forma de mirar y concebir al Otro. En el fondo, Drácula desvela lo que cada uno de los personajes es, lo que más allá de poses, caretas y justificaciones, hay en el centro de cada uno de sus corazones.

Drácula no ha tenido la oportunidad de contarnos su propia historia. No ha podido defenderse. O quizá sí. Quizá su silencio y su invisibilidad entre

²⁵ “Desde que llegaron a mis manos, he estudiado una y otra vez todos los documentos relacionados con este monstruo; y cuanto más los he estudiado, mayor me ha parecido la necesidad de aplastarle por completo”, en *XXIII, Seward, 3 October, 263 [499]*.

tantos personajes que hablan, que vienen y van, sea la mejor forma de desvelar unas prácticas perversas que aspiran a pasar por desinteresadas y honestas. Quizá la historia de Drácula no sea tanto la de ese noble transilvano ávido de sangre y poder como la de los hombres que inventan y persiguen monstruos para justificar su comportamiento, para conservar su poder. Quizá la historia de Drácula sea también la de todos aquellos inocentes que de una manera u otra son manipulados y sufren las consecuencias de dicha persecución.

Apoyados en la escritura, en el poder de la escritura –pero también en el poder de la tecnología, de la ciencia y de la religión–, un grupo de personas, más concretamente de varones, imponen su particular visión del mundo, despreciando y violentando lo que no es como ellos, lo que no se adapta o lo que no se deja moldear por sus preceptos. Las partes de los diarios o de las cartas que no interesan, son eliminadas; los individuos que, como Drácula o Renfield, cuestionan o desvelan las contradicciones, las injusticias o la perversión del modelo de sociedad defendido por los varones, son acallados. La escritura de los varones en *Drácula* es una forma de dominio; y dominar, en este caso, es silenciar, apagar las voces discordantes, aquellas que ponen en cuestión el modelo dominante.

Es cierto que el noble trasilvano representa una gran amenaza para el compartimentado mundo burgués de finales del Ochoientos; que su discurso y su actitud desafían la estabilidad, el orden y la moral de una sociedad reprimida, patriarcal y autoritaria. Por eso Drácula debe ser combatido; por eso su historia es enderezada, como diría Michel de Certeau²⁶; es sometida mediante la violencia de la escritura a los deseos de los vencedores, de los poderosos. Y aunque tratan de camuflarlo con buenas palabras y mejores intenciones, la actitud de Jonathan Harker y sus colaboradores no hace sino desvelar su miedo, el profundo pavor que tienen a ser destronados, a perder sus privilegios. ¿Quién aspira ahora a sojuzgar al mundo, a controlar la voluntad de hombres y mujeres?

²⁶ CERTEAU, Michel de, *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, A.C., 1996 [1990], p. 157.

LAS VOCES DE DRÁCULA

Sin embargo, el intento de acallar las voces discordantes no es total, nunca podrá serlo. Aunque sea a través de la ausencia, los silenciados hablan. En su intento por amordazar distintas voces, lo que finalmente consigue el texto ordeando por Jonathan Harker es resaltarlas, llamar la atención sobre ellas.

Prestando atención a las palabras y siguiendo las enseñanzas de Mijaíl Bajtín hemos descubierto en *Drácula* poderosos discursos que se oponen con insistencia y determinación a la corriente ideológica principal, la encarnada por los varones que quieren acabar con el boyardo por medio de la ciencia, la religión y la tecnología, y que lo hacen apelando a la defensa de unos valores morales y culturales que son puestos constantemente en entredicho por esas voces rebeldes.

Por medio del diario de Harker conocemos la voz de los campesinos transilvanos. Una voz que representa, en realidad, la de todas aquellas personas situadas en los márgenes del sistema de producción capitalista y que son marginados, menospreciados y acallados por ello. Los campesinos transilvanos, que también podrían ser franceses, alemanes o incluso irlandeses²⁷, demuestran un conocimiento tan valioso, profundo y acertado de la realidad como el desplegado por Harker y su noción del Imperio. Tanto, que incluso logran poner en cuestión esa forma tan posesiva y autoritaria de concebir el mundo.

Algo similar sucede en el diario de Mina. Entre sus páginas hemos descubierto numerosas voces que pugnan por hacerse oír y que no son tan fáciles de localizar por otros medios. Entre aquellas mujeres que aceptan con naturalidad su papel de ángeles del hogar y aquellas otras que se rebelan abiertamente ante su destino, existe una amplia gama de resistencias y de concesiones que en muchos casos también han sido acalladas por esos dos discursos dominantes. Es cierto que a través de las biografías y de las memorias pueden recuperarse muchas de las experiencias de estas mujeres,

²⁷ Harker subraya que algunos de los campesinos con los que se encuentra son “idénticos a nuestros campesinos o a los que he visto en Francia o Alemania”: “*Some of them were just like the peasants at home or those I saw coming through France and Germany*”, en *I, Jonathan Harker*, 3 May. Bistritz, 11 [59].

pero también es cierto que no todas están en condiciones de plasmar por escrito sus dudas, sus deseos, ni sus frustraciones. El estudio en detalle del diario de Mina demuestra que, a través de la ficción, pueden identificarse esas voces sociales silenciadas, adquiriendo así un conocimiento más profundo y matizado tanto de la época que nos ocupa como de las contradicciones, las luchas y las fuerzas sociales que pugnaban por imponerse sobre las mujeres de la época.

Bajo la aparente capa de uniformidad que recubre la novela –la lucha de unos valerosos individuos por salvar a la civilización de las garras de un ser demoníaco en un episodio más de la lucha del bien contra el mal– hemos conseguido desvelar la multiplicidad de discursos que cohabitan en *Drácula* y que provocan en el lector la posibilidad de cuestionar constantemente la ideología imperante, esos valores victorianos que, según Seward y compañía, sostienen la civilización occidental. En esa riqueza discursiva, que es también riqueza social, descansa a mi entender gran parte de la fascinación y el interés que una novela como *Drácula* ha suscitado a lo largo del tiempo.

Las voces de *Drácula*, aunque habiten dentro de una obra de ficción, son manifestaciones propiamente históricas, expresión de los puntos de vista y las opiniones de actores históricos reales. De sus intereses y de sus aspiraciones. De sus contradicciones y de sus sensibilidades políticas. Esos actores históricos reales se esfuerzan por definir a su manera una serie de conceptos relacionados con la vida y la muerte, los derechos y los privilegios, la locura y la cordura, el bien y el mal, lo monstruoso y lo angelical, lo masculino o lo femenino, la libertad y el encierro, la palabra y la violencia...

Tal como decíamos al principio de esta tesis, el objetivo de *Miedo y deseo. Historia cultural de «Drácula» (1897)*, era proporcionar algún tipo de conocimiento sobre el pasado que enriqueciera lo ya conocido a través de otras fuentes. El estudio emprendido en estas páginas no sólo ha permitido comprender mejor la percepción que determinados sectores sociales de finales del siglo XIX tenían de sí mismos, sino también comprobar la abundancia y variedad de ideas y posiciones que existían en torno a cuestiones cruciales dentro de la formación de las identidades contemporáneas.

Drácula es una novela densa en cuanto a significados e intenciones, y muy compleja en cuanto a temática y estructura. Aunque cada generación la ha

leído, y la seguirá leyendo, a su manera, lo que esta tesis se ha esforzado en demostrar es que la creación de Bram Stoker no solo se proyecta hacia el futuro: también es una puerta abierta al pasado. Empleando las técnicas adecuadas, una novela como *Drácula* está en condiciones de proporcionar al historiador un conocimiento más rico y matizado, una visión aguda y compleja, de un pasado que no puede percibirse tan fácilmente en otros documentos históricos.

Atendiendo a las palabras y los conflictos que se establecen en su seno, pueden detectarse los intereses, los miedos y los deseos de toda una época, los retos que distintos agentes sociales estaban planteando, las resistencias, concesiones y presiones que existían en aquella Inglaterra violenta y sucia, vertiginosa y cambiante. Aunque la novela toma el nombre de un vampiro, en el interior de *Drácula* pueden rastrearse una serie de desacuerdos y enfrentamientos propiamente humanos. En ella laten las ambiciones y anhelos de un mundo ya desaparecido. Sin embargo, cada palabra conserva en su interior un combate por definir ese mismo mundo, por trazar o rebasar los límites de todo un conjunto de identidades sociales e individuales. Por buscar un espacio de libertad e independencia en medio de tanto sometimiento.

AGRADECIMIENTOS Y REFERENCIAS
BIBLIOGRÁFICAS

Son muchas las personas que me han ayudado con esta tesis. Lo han hecho, además, de diferentes maneras. En una investigación de este calibre no todo son referencias bibliográficas y notas a pie de página. Hay elementos intangibles que sido tan valiosos para mí como el más completo y atinado de los libros. A diferencia de las citas, la ayuda prestada por todas estas personas no queda reflejada explícitamente en el trabajo, aunque sí está en el texto bajo distintas formas.

Por eso quiero comenzar los agradecimientos mencionando a mi mujer, Isabel Zarzuela Ruedas. Sin ella esta tesis nunca hubiera sido posible, de ninguna de las maneras. No sólo ha leído y corregido una y otra vez los distintos fragmentos, los múltiples borradores que le iba presentando. También ha sabido animarme, entenderme y consolarme cuando más desanimado y desesperado he estado, cuando menos sentido le veía a lo que estaba haciendo. Ha sabido asesorarme y espolearme, siempre con buenas razones y sentido común, sobre muchos aspectos del trabajo. Le agradezco, además, que haya sido capaz de soportarme durante estos años. Sin su apoyo económico, intelectual, afectivo y moral no yo hubiera sido capaz de llevar a término este proyecto. El resultado es, en buena medida, producto suyo.

La labor realizada por mis suegros --Isabel Ruedas y Francisco Zarzuela--, y por mi cuñada Carmen, durante todos estos años resulta verdaderamente impagable. Sin su constante ayuda, la elaboración de esta tesis hubiera sido mucho más costosa y difícil. Su generosidad y su auxilio no los voy a olvidar nunca. Lo mismo puedo decir de Lola Samper, la propietaria de la librería en la que trabajo desde hace años. Tanto su disposición hacia mí como su talante han sido extraordinarios. Siempre ha estado dispuesta a facilitarme la realización de mis tareas extralaborales, siendo flexible con los horarios, generosa en el trato y paciente, muy paciente, con mis equivocaciones.

La mirada de dos filósofos a los que admiro también ha enriquecido el resultado final. Javier Rubio ha leído la tesis de arriba abajo en un tiempo

récord y con una minuciosidad verdaderamente asombrosa. Sus indicaciones generales me han resultado muy valiosas, como también sus sugerencias con las traducciones del inglés. Ha matizado de manera decisiva algunas de ellas y mejorado otras muchas. Qué decir de sus apreciaciones filosóficas. Aún recuerdo aquella conversación en un restaurante de Cuenca sobre el tren y la ventana, sobre el viajero y sus percepciones. A David P. Montesinos también he de agradecerle la lectura de mi texto y las atinadas críticas que me ha efectuado. Sus reflexiones han sido fundamentales para mí. Intuyo que ha sacado tiempo de donde no lo tenía, realizándome abundantes comentarios precisos y necesarios --de los que he tomado buena nota--, que espero sirvan para ahorrarme problemas en el futuro. Ya tenemos bastantes quebraderos de cabeza en el presente como para generarnos innecesariamente otros nuevos.

Mis padres, Isabel Barceló y Rafael Lillo, han sido un apoyo esencial para mí. Siempre se han preocupado por mis avances, aconsejándome y animándome una y otra vez, ayudándome en mil y una cosas siempre que se lo he pedido. Su lectura de la tesis y sus sugerencias me han sido de gran ayuda, así como su capacidad para solucionar algunos problemas técnicos relacionados con el sistema operativo y sus rarezas. Además, gran parte de lo poco que sé sobre el arte de la escritura se lo debo a mi madre. Su ejemplo siempre ha sido un aliciente para mí.

Abordar una novela tan rica y compleja como *Drácula* de la forma en la que lo he hecho hubiera sido imposible sin una incontenible pasión por la lectura, algo que siempre les tendré que agradecer a mis padres. Tanto la biblioteca familiar como aquella otra, maravillosa, de Sax, con los libros de filosofía de mi tío José Luís, sirvieron desde bien pronto para ampliar mis horizontes y buscar en distintas ramas del saber las respuestas que me obsesionaban. Sigo sin encontrar respuesta a esas cuestiones, pero gracias a la lectura he aprendido que lo importante, lo verdaderamente importante, son las preguntas que nos hacemos. En ese sentido, la mirada que despliego en esta tesis le debe mucho a las enseñanzas de Francisco Hernández Díaz. De él he aprendido cosas que no se encuentran fácilmente en los libros, entre otras muchas, a analizar con precisión y amplitud de miras, a unir realidades aparentemente alejadas, enfrentadas o contradictorias.

Quiero extender mi agradecimiento a Encarna García Monerris y a Carmen García Monerris. Sus ánimos, sus consejos y su impulso también me han llevado hasta aquí. Son dos mujeres a las que admiro y cuyo nervio, fuerza, sabiduría y empuje ya querría para mí. En realidad me conformaría con la mitad del que ellas tienen.

Justo Serna merece una mención especial. Aunque en la tesis abundan las referencias a su obra, a sus artículos, ensayos y monografías, escritas tanto en solitario como en colaboración con Anacleto Pons, no hay notas a pie de página ni referencias suficientes para expresar la enorme deuda intelectual y personal contraída con él. He aprendido mucho leyendo una y otra vez sus escritos, pero también he aprendido mucho escuchándole, conversando con él sobre los más variados temas. Sus consejos, siempre sensatos, sus ánimos y sus palabras, pronunciadas de forma adecuada en el momento preciso, su ayuda desinteresada y constante... no sé si alguna vez podré devolverle todo lo que le debo. Si esta tesis tiene alguna virtud, es en gran parte gracias a él, a sus enseñanzas, a sus investigaciones y a su ejemplo.

Quiero acabar estas líneas aludiendo a Helena, a Helena Lillo Zarzuela. Así puedo cerrar el círculo inaugurado con los agradecimientos a mi mujer, las dos personas que más sentido dan a mi vida. Nuestra hija, la persona más importante de nuestras vidas, me ha ayudado de tantas maneras, con tanta hondura, que resulta difícil verbalizar la trascendencia de su contribución. Es demasiado pequeña aún para entenderlo, pero su permanente alegría, su sonrisa, sus abrazos y su cariño han sido una constante fuente de energía y ánimo para mí. Ella no lo sabe, pero me ha salvado tantas veces del abismo, me ha ayudado tanto en los momentos de mayor angustia y desánimo... que me gustaría pensar que esta tesis, en el fondo, la he escrito para ella.

EDICIONES DE *DRÁCULA* EMPLEADAS

AUERBACH, Nina and SKAL, David J. (eds.), *Dracula*, New York, London, W.W. Norton & Company, 1997.

BOURG NICHOLSON, Eleanor (ed.), *Dracula*, San Francisco, Ignatius Press, 2012.

HINDLE, Maurice (intr.), *Dracula*, Barcelona, Penguin Random House, 2015 [2000].

- KLINGER, Leslie S. (ed. y notas), *Drácula anotado*, Madrid, Akal, 2012 [2008].
- MOLINA FOIX, Juan Antonio (ed.), *Drácula*, Madrid, Cátedra, 2008 [1993].
- PALMER YÁÑEZ, Óscar (ed.), *Drácula*, Madrid, Valdemar, 2010 [2005].
- RIQUELME, John Paul (ed.), *Dracula*, Boston, New York, Bedford/St. Marin's, 2002.
- TORRES OLIVER, Francisco (trad.), *Drácula*, Barcelona, Bruguera, 1985 [1981]
- TORRES OLIVER, Francisco (trad.), *Drácula*, Madrid, Alianza, 1999.

TRABAJOS RELACIONADOS CON *DRÁCULA* CITADOS

- ARATA, Stephen D., "The Occidental Tourist: *Dracula* and the Anxiety of Reverse Colonization", *Victorian Studies*, Bloomington, Ind., Indiana University Press, Volume 33 (Summer, 1990), pp. 621-645.
- AUERBACH, Nina, *Our Vampires, Ourselves*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1995.
- BALLESTEROS GONZÁLEZ, Antonio, *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.
- , *Vampire Chronicle. Historia natural del vampiro en la literatura anglosajona*, Zaragoza, Una Luna, 2000.
- BENTLEY, Christopher F., "The Monster in the Bedroom: Sexual Symbolism in Bram Stoker's *Dracula*", en Margaret L. CARTER, *The Vampire and the Critics*, Ann Arbor, London, UMI Research Press, 1988, pp. 25-34.
- BIERMAN, Joseph S., "*Dracula*: Prolonged Childhood Illness, and the Oral Triad", *American Imago*, 29:2 (1972), pp. 186-198.
- BLINDERMAN, Charles S., "Vampirella: Darwin and Count Dracula", *The Massachusetts Review*, Vol. 21, No. 2 (Summer, 1980), pp. 411-428.
- BOONE, Troy, "«He is English and Therefore Adventurous»: Politics, Decadence, and *Dracula*", *Studies in the Novel*, 25 (Spring, 1993), pp. 76-91.
- BOURG NICHOLSON, Eleanor, "Introduction", en Bram STOKER, *Dracula*, edited by Eleanor BOURG NICHOLSON, San Francisco, Ignatius Press, 2012, pp. ix-xxii.
- BRANTLINGER, Patrick, "Imperial Gothic: Atavism and the Occult in the British Adventure Novel, 1880-1914", *English Literature in Transition, 1880-1920*, Volume 28, Number 3, 1985, pp. 243-252.
- BRONFEN, Elisabeth, "Hysteric and Obsessional Discourse: Responding to Death in *Dracula*", en BYRON, Glennis [ed.], *Dracula. New Casebooks*, Basingstoke, New York, Macmillan, 1999. pp. 55-67.

- BYRON, Glennis [ed.], *Dracula. New Casebooks*, Basingstoke, New York, Macmillan, 1999.
- CASTLE, Gregory, "Ambivalence and Ascendancy in Bram Stoker's *Dracula*", en Bram STOKER, *Dracula*, edited by John Paul RIQUELME, Boston, New York, Bedford/St. Marin's, 2002, pp. 518-537.
- COUNDOURIOTIS, Eleni, "*Dracula* and the Idea of Europe", *Connotations*, 9/2 (1999/2000), pp. 143-159.
- CRAFT, Christopher, "«Kiss Me with Those Red Lips»: Gender and Inversion in Bram Stoker's *Dracula*", *Representations*, Berkeley (CA), University of California Press., Volume 8 (1984), pp. 107-133.
- CRAIG HOLTE, James, "A Clutch of Vampires: or, An Examination of the Contemporary *Dracula* Texts", *Journal of Dracula Studies* [revista electrónica], St. John's, Nfld.: The Chapter, Number 6 (2004).
- DEANE, Hamilton, and BALDERSTON, John L., *Dracula. The Vampire Play in Three Acts*, New York [etc.], Samuel French, 1960 [1927].
- DÍAZ MAROTO, Carlos, "Introducción" en AA.VV., *No despierten a los muertos. Relatos de vampiros*, Madrid, Jaguar, 2009, pp. 9-23.
- EIGHTEEN-BISANG, Robert, "The First *Dracula*", en Elizabeth MILLER (ed.), *Bram Stoker's Dracula. A Documentary Journey into Vampire Country and the Dracula Phenomenon*, New York, Pegasus Books, 2009, p. 258.
- , "Four Main Editions", en Elizabeth MILLER (ed.), *Bram Stoker's Dracula. A Documentary Journey into Vampire Country and the Dracula Phenomenon*, New York, Pegasus Books, 2009, p. 268.
- ELTIS, Sos, "Corruption of the Blood and Degeneration of the Race: *Dracula* and Policing the Borders of Gender", en Bram STOKER, *Dracula*, edited by John Paul RIQUELME, Boston, New York, Bedford/St. Marin's, 2002, pp. 450-465.
- FONTANA, Ernest, "Lombroso's Criminal Man and Stoker's *Dracula*", *Victorian Newsletter*, 66 (Fall, 1984), pp. 25-27.
- FOSTER, Dennis, "«The little children can be bitten»: A Hunger for *Dracula*", en Bram STOKER, *Dracula*, edited by John Paul RIQUELME, Boston, New York, Bedford/St. Marin's, 2002, pp. 483-499.
- FRAYLING, Christopher, "Prefacio", en Bram STOKER, *Dracula* (introducción de Maurice Hindle), Barcelona, Penguin Random House, 2015 [2000], pp. 9-15.
- GAIMAN, Neil, "Introducción", en Bram STOKER y Leslie S. KLINGER, *Dracula anotado*, Madrid, Akal, 2012 [2008], pp. xv-xviii.
- GLOVER, David, *Vampires, Mummies and Liberals. Bram Stoker and the Politics of Popular Fiction*, Durham and London, Duke University Press, 1996.

- GREENWAY, John, "«Unconscious Cerebration» and the Happy Ending of *Dracula*", en *Journal of Dracula Studies* [revista electrónica], St. John's, Nfld.: The Chapter, Number 4 [8 p.] (2002).
- GUILINGER, Amanda, "Religion and Superstition in Bram Stoker's *Dracula*", en Bram STOKER, *Dracula*, edited by Eleanor BOURG NICHOLSON, San Francisco, Ignatius Press, 2012, pp. 513-527.
- HALBERSTAM, Judith, "Technologies of Monstruosity: Bram Stoker's *Dracula*", en Glennis BYRON, *Dracula*, Hampshire, New York, Palgrave MacMillan, 1999, pp. 173-196.
- HINDLE, Maurice, "Introducción", en Bram STOKER, *Drácula*, Barcelona, Penguin Random House, 2015 [2000], pp. 17-44.
- HOWES, Marjorie, "The Mediation of the Feminine: Bisexuality, Homoerotic Desire, and Self-Expression in Bram Stoker's *Dracula*", *Texas Studies in Literature and Language*, 30 (Spring, 1988), pp. 104-119.
- HUGHES, William, *Bram Stoker. Dracula. A Reader's Guide to Essential Criticism*, London, Palgrave MacMillan, 2009.
- IBARLUCÍA, Ricardo y CASTELLÓ-JOUBERT, Valeria, *Vampiria. Historias de revinientes en cuerpo, upires, brucolacos y otros chupadores de sangre*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.
- JANN, Rosemary, "Saved by Science? The Mixed Messages of Stoker's *Dracula*", *Texas Studies in Literature and Language*, 31:2 (1989, Summer), pp. 273-287.
- JOHNSON, Alan P., "Bent and Broken Necks: Signs of Design in Stoker's *Dracula*", *Victorian Newsletter*, 72 (1987), pp. 17-24.
- KOSTOVA, Ludmilla, "Straining the Limits of Interpretation: Bram Stoker's *Dracula* and Its Eastern European Contexts", en John S. BACK [ed.], *Post/modern Dracula. From Victorian Themes to Posmodern Praxis*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007, pp. 13-29.
- KUZMANOVIC, Dejan, "Vampiric Seduction and Vicissitudes of Masculine Identity in Bram Stoker's *Dracula*", *Victorian Literature and Culture* (2009), 37, pp. 411-425.
- MARIGNY, Jean, "Secrecy as Strategy in *Dracula*", *Journal of Dracula Studies*, revista electrónica], St. John's, Nfld.: The Chapter, Number 2 [5 p.] (2000).
- MARTÍN, Sara, "Meeting the Civilised Barbarian: Bram Stoker's *Dracula* and Joseph Conrad's *Heart of Darkness*", *Miscelánea: A Journal of English and American Studies*, Nº 22, 2000, pp. 101-119.
- MCWHIR, Anne, "Pollution and Redemption in *Dracula*", *Modern Language Studies*, 17 (1987), pp. 31-40.

- MELTON, Gordon J. y HORNICK, Alisa (comps.), *The Vampire in Folklore, History, Literature, Film and Television: A Comprehensive Bibliography*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, 2015.
- MILLER, Elizabeth, "Coffin nails: Smokers and Non-smokers in *Dracula*", en *Journal of Dracula Studies* [revista electrónica], St. John's, Nfld.: The Chapter, Number 1 [5 p.] (1999).
- , *Dracula: Sense And Nonsense*, Westcliff-on-Sea, Desert Island Books, 2000.
- , "Coitus Interruptus: Sex, Bram Stoker, and *Dracula*", *Romanticism on the Net* [revista electronica], N° 44, noviembre 2006.
- , (ed.), *Bram Stoker's Dracula. A Documentary Journey into Vampire Country and the Dracula Phenomenon*, New York, Pegasus Books, 2009.
- MORETTI, Franco, "The Dialectic of Fear", *New Left Review*, 136 (Nov.-Dec. 1982), 67-85.
- , "Dracula and Capitalism", en Glennis BYRON, *Dracula*, Hampshire, New York, Palgrave MacMillan, 1999, pp. 43-54.
- OLIVARES MERINO, Eugenio Manuel, "«They Are Devils of the Pit!»: concepciones de la mujer en *Drácula* de B. Stoker", *The Grove*, 1996, n°1, pp. 93-107.
- OLIVARES MERINO, Julio Ángel, *Evolución del mito vampírico en la literatura inglesa: de "Drácula" a "Salem's Lot"*, 2 v., Jaén, Universidad de Jaén, 1999. Tesis doctoral.
- POPE, Rebecca A., "Writing and Biting in *Dracula*", en Glennis BYRON, *Dracula*, Hampshire, New York, Palgrave MacMillan, 1999, pp. 68-92.
- PUNTER, David, "Dracula and Taboo", en Glennis BYRON [ed.], *Drácula. New Casebooks*, Basingstoke, New York, Macmillan, 1999, pp. 22-29.
- RICHARDSON, Maurice, "The Psychoanalysis of Ghost Stories", *Twentieth Century*, 166 (1959), pp. 419-431.
- ROMERO JÓDAR, Andrés, "Bram Stoker's *Dracula*. A Study on the Human Mind and Paranoid Behaviour", *Atlantis. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*, 31, 2 (December, 2009), pp. 23-39.
- ROTH, Phyllis A., "Suddenly Sexual Women in Bram Stoker's «*Dracula*»", en Glennis BYRON, *Dracula*, Hampshire, New York, Palgrave MacMillan, 1999 [1977], pp. 30-42.
- SCHAFFER, Talia, "«A Wilde Desire Took Me»: The Homoerotic History of «*Dracula*»", en Bram STOKER, *Dracula*, edited by Nina AUERBACH and David J. SKAL, New York, London, W.W. Norton & Company, 1997, pp. 470-482.
- SEED, David, "The Narrative Method of *Dracula*", en *Nineteenth-Century Fiction*, Berkeley, University of California Press, Vol. 40, No. 1 (Jun., 1985), pp. 61-75.

- SENF, Carol A., "Dracula: The Unseen Face in the Mirror", *The Journal of Narrative Technique*, Ypsilanti, Mich., Eastern Michigan University Press, Volume 9 (Fall, 1979), pp. 160-170.
- , "Dracula: Stoker's Response to the New Woman", *Victorian Studies*, Bloomington, Ind., Indiana University, 26:1 (Autumn, 1982), pp. 33-49.
- SIRUELA, Jacobo [ed.], *Vampiros*, Girona, Atalanta, 2010.
- SKAL, David J., *Hollywood Gothic: The Tangled Web of Dracula from Novel to Stage to Screen*, New York, Faber & Faber, Inc, 2004 [1990] (ed. cast: *Hollywood gótico. La enmarañada historia de Drácula*, Madrid, Es Pop Ediciones, 2015).
- SPENCER, Kathleen L., "Purity and Danger: «Dracula», the Urban Gothic, and the Late Victorian Degeneracy Crisis", en *ELH*, Baltimore, MD, Johns Hopkins University Press, nº 59 (1992), pp. 197-225.
- STEVENSON, John Allen, "A Vampire in the Mirror: The Sexuality of *Dracula*", *PMLA: publications of the Modern Language Association of America*, New York, Modern Language Association of America, Volume 103 (1988), pp. 139-149.
- STOKER, Bram, *Dracula' Guest and Other Weird Stories*, London, George Routledge & Sons, 1914. (ed. cast.: *El invitado de Drácula y otros relatos extraños y macabros*, Madrid, Valdemar, 2012).
- STUART, Roxana, *Stage Blood: vampires of the 19th-century stage*, Wisconsin, Bowling Green State University Popular Press, 1994.
- TOMASZEWSKA, Monika, "Vampirism and the Degeneration of the Imperial Race. Stoker's *Dracula* as the Invasive Degenerate Other", en *Journal of Dracula Studies*, 6 (2004) [revista on line].
- TWITCHELL, James, "A Psychoanalysis of the Vampire Myth", *American Imago*, Baltimore, MD, Johns Hopkins University Press. Volume 37 (1980, Spring), pp. 83-92.
- VALENTE, Joseph, *Dracula's Crypt: Bram Stoker, Irishness and the Question of Blood*, Urbana, University of Illinois Press, 2002.
- WEISSMAN, Judith, "Women as Vampires: *Dracula* as a Victorian Novel", *Midwest Quarterly*, Pittsburg (KS), Kansas State College of Pittsburg, Volume 18 (1977), pp. 392-405.
- WELSCH, Camille-Yvette, "A Look at the Critical Reception of *Dracula*", en Jack LYNCH [ed.], *Critical Insights: Dracula*, Pasadena (CA), Salem Press., 2009, pp. 38-54.
- WILLIS, Martin, "«The Invisible Giant», *Dracula*, and Disease", *Studies in the Novel*, Volume 39, numero 3 (Fall, 2007), pp. 301-325.

WINTER, Elizabeth, "All in the Family: A Retrospective Diagnosis of R.M. Renfield in Bram Stoker's *Dracula*", *Journal of Dracula Studies*, 12 (2010) [revista on line].

BIBLIOGRAFÍA GENERAL CITADA

- AA.VV. *Popular Tales and Romances of the Northern Nations, in Three Volumes*, vol. I, London, Printed for W. Simpkin and R. Marshall, Stationer's Hall Court, Ludgate Street; and J. H. Bothe, York Street, Covent Garden, 1823.
- ACKROYD, Peter, *Londres. Una biografía*, Barcelona, Edhasa, 2002 [2000].
- ALBERCH FUGUERAS, Ramón, *Los archivos, entre la memoria histórica y la sociedad del conocimiento*, Barcelona, UOC, 2003.
- ALBURQUERQUE, Luis, "Los «libros de viajes» como género literario", en Juan LUCENA GIRALDO y Juan PIMENTEL [eds.], *Diez estudios sobre literatura de viajes*, Madrid, CESIC – Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006, pp. 67-88.
- ALMARCEGUI, Patricia, "La metamorfosis del viajero a Oriente", en *Revista de Occidente*, Madrid, Fundación Ortega y Gasset, nº280, 2004, pp. 105-117.
- , "El Otro y su desplazamiento en la última literatura de viaje", en *Revista de literatura*, Madrid, Instituto "Miguel de Cervantes" de Filología Hispánica, 2011, enero-junio, vol. LXXIII, nº145, pp. 283-290.
- , "Orientalismo y postorientalismo. Diez años sin Edward Said", en *Quaderns de la Mediterrània*, Barcelona, Institut Català de la Mediterrània d'Estudis i Cooperació, 20-21, 2014, pp. 231-234.
- ALONSO, Luis M., "Umberto Eco se enfrenta en su última novela al «pecado de las palabras»" [en línea], *Lne.es*, [24 noviembre de 2010].
- ANDRADE, Gabriel, *El posmodernismo. ¡Vaya timo!*, Pamplona, Laetoli, 2013.
- ANKERSMIT, F. R., "La verdad en la literatura y en la historia", en Ignacio OLÁBARRI y Francisco Javier CASPISTEGUI (dirs.), *La "nueva" historia cultural: la influencia del postestructuralismo y el auge de la interdisciplinariedad*, Madrid, Editorial Complutense, 1996, pp. 148-157.
- ARESTI, Nerea, "La categoría de género en la obra de Joan Scott", en Cristina Borderías (ed.), *Joan Scott y las políticas de la historia*, Barcelona, Icaria, 2006, pp. 223-232.
- ARIÈS, Philippe, "San Pablo y (los pecados de) la carne", en Philippe ARIÈS, André BÉJIN, Michel FOUCAULT y otros, *Sexualidades occidentales*, Barcelona, Paidós, 1987 [1982], pp. 65-70.

- ARNAUD-DUC, Nicole, "Las contradicciones del derecho", en Georges DUBY y Michelle PERROT, *Historia de las mujeres en Occidente Tomo 4. El siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001 [1990-1993], pp. 109-148.
- AUGÉ, Marc, "El viaje inmóvil", en Juan LUCENA GIRALDO y Juan PIMENTEL [eds.], *Diez estudios sobre literatura de viajes*, Madrid, CESIC – Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006, p. 11-15.
- AURELL, Jaume, *La escritura de la memoria. De los positivismos a los postmodernismos*, Valencia, Universitat de València, 2005.
- BAINES, Dudley: *Migration in a Mature Economy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- BAJTÍN, Mijail, *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*, Madrid, Alianza, 1994 [1928].
- , "La palabra en la novela", en Mijail BATJIN, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, Madrid, Taurus, 1989 [1975], pp. 77-236.
- , "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica", en Mijail BATJIN: *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, Madrid, Taurus, 1989 [1975], pp. 237-409.
- BARRINGER, Tim, *Reading the Pre-Raphaelites*, London, Yale University Press, 1999.
- BARROS, Carlos, "Historia de las mentalidades, historia social", en *Historia Contemporánea*, Bilbao, Universidad del País Vasco, nº 9, sept. 1993, pp. 111-139.
- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 2011 [1980].
- , "De la parole à l'écriture", en *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, pp. 9-13 (ed. cast.: "Del habla a la escritura", en *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005 [1981], pp. 9-12.
- , "La guerra de los lenguajes", en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1994 [1984], pp. 135-139
- BASSNETT, Susan, "Travel writing and gender", en Peter HULME and Tim YOUNGS [eds.], *The Cambridge Companion to Travel Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 225-241.
- BECK, Ulrich, *La sociedad del riesgo*, Barcelona, Paidós, 2006 [1986].
- BEHDAD, Ali, "The Politics of Adventure. Theories of Travel, Discourses of Power", en Julia KUEHN and Paul SMETHURST, *Travel Writing, Form, and Empire. The Poetics and Politics of Mobility*, New York, London, Routledge, 2009, pp. 80-94.
- BÉJAR, Helena, *El ámbito íntimo (Privacidad, individualismo y modernidad)*, Madrid, Alianza, 1995.

- BENET, Juan, *Londres victoriano*, Barcelona, Planeta, 1989.
- BENTHAM, Jeremy, *Panopticon; or, The Inspection-House*, Dublín, [s. n.], 1791 (ed. cast. *Panóptico*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2011).
- BERGER, Florence K., *A Winter in the City of Pleasure; or, Life on the Lower Danube*, London, Richard Bentley and Son, 1877.
- BIRCHALL, Heather, *Prerrafaelitas*, Köln [Colonia], Taschen, 2010.
- BLANTON, Casey, *Travel Writing: the Self and the World*, New York, Routledge, 2002 [1995].
- BLOCH, Marc, *Introducción a la historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001 [1949].
- BLOM, Philipp, *Años de vértigo. Cultura y cambio en Occidente, 1900-1914*, Barcelona, Anagrama, 2010 [2008].
- BOLUFER PERUGA, Mónica, *La vida y la escritura en el siglo XVIII. Inés Yoyes: Apología de las mujeres*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2008.
- BOOTH, Charles, *Life and Labour of the People in London. Volume I. East, Central and South London*, London, Macmillan and Co. and New York, 1892.
- BOTTING, Fred, *Gothic*, London and New York, Routledge, 1996.
- BOU, Enric, “El diario: periferia y literatura”, en *Revista de Occidente*, Madrid, Fundación Ortega y Gasset, nº182-183, 1996, pp. 121-136.
- BRIDGES, Roy, “Exploration and travel outside Europe (1720-1914)”, en Peter HULME y Tim YOUNGS [eds.], *The Cambridge Companion to Travel Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 53-69.
- BURDIEL, Isabel, “Lo imaginado como materia interpretativa para la historia”, en Isabel BURDIEL y Justo SERNA, *Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas*, Valencia, Episteme, 1996, pp. 1-22.
- , “«Frankenstein» o la identidad monstruosa”, en Mary W. SHELLEY, *Frankenstein o El moderno Prometeo*, edición de Isabel Burdiel, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 9-113.
- , “Lo que las novelas pueden decir a los historiadores. Notas para Manuel Pérez Ledesma”, en José ÁLVAREZ JUNCO, Rafael CRUZ, Florencia PEYROU [et al.], *El historiador consciente. Homenaje a Manuel Pérez Ledesma*, Madrid, UAM Ediciones, Marcial Pons, 2015, pp. 263-281.
- BURKE, Edmund, *A Philisophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful, with an Introductory Discourse Concerning Taste, and Several Other Additions*, London, Thomas M'lean, Haymarket, 1823 (ed. cast.:

Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello, Madrid, Alianza, 2010).

- BURKE, Peter, "De la historia cultural a las historias de las culturas", en *En la encrucijada de la ciencia histórica hoy. El auge de la historia cultural: VI conversaciones internacionales de historia, Pamplona, 10-12 de abril, 1997*, edición a cargo de V. Vázquez de PRADA, I. OLÁBARRI y F.J. CAPISTEGUI, Pamplona, Eunsa (Ediciones de la Universidad de Navarra), 1998, pp. 3-20.
- BUZARD, James, "The Grand Tour and after (1660-1840)", en Peter HULME y Tim YOUNGS [eds.], *The Cambridge Companion to Travel Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 37-52.
- CABRERA, Miguel Ángel, "Lenguaje, experiencia e identidad. La contribución de Joan Scott a la renovación teórica de los estudios históricos", en Cristina Borderías (ed.), *Joan Scott y las políticas de la historia*, Barcelona, Icaria, 2006, pp. 233-257.
- CAINE, Barbara, *Victorian Feminists*, Oxford, Oxford University Press, 1993.
- CANAL, Jordi, "Presentación. El historiador y las novelas", en *Ayer*, Madrid, Asociación de Historia Contemporánea, Marcial Pons, 97/2015 (1), pp. 13-23.
- CANALES, Esteban: *La Inglaterra victoriana*, Madrid, Akal, 1999.
- CARR, E.H., *What is History?*, Basingstoke [etc.], Palgrave, 2001 [1961] (ed. cast: *¿Qué es la historia?*, Barcelona, Ariel, 2001).
- CARR, Helen, "Modernism and travel (1880-1940)", en Peter HULME y Tim YOUNGS [eds.], *The Cambridge Companion to Travel Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 70-86.
- CARRERA, Elena, "Escritura femenina y literatura de viajes. Viajeras inglesas en la España del XIX, lugares comunes y visiones particulares", en Juan LUCENA GIRALDO y Juan PIMENTEL [eds.], *Diez estudios sobre literatura de viajes*, Madrid, CESIC – Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006, pp. 109-130.
- CARROLL, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland*, New York and London, Harper & Brothers Publishers, 1901 (ed. cast.: *Alicia en el País de las Maravillas*, Madrid, Alianza, 2010).
- CASTILLA DEL PINO, Carlos, "Teoría de la intimidad", en *Revista de Occidente*, Madrid, Fundación Ortega y Gasset, nº182-183, 1996, pp. 15-31.
- CASTRO, Edgardo, *Diccionario Foucault. Temas, conceptos, autores*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2011.
- CATELLI, Nora, *En la era de la intimidad. Seguido de: El espacio autobiográfico*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007.

- CERTEAU, Michel de, *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, A.C., 1996 [1990].
- CHAKRAVORTY SPIVAK, Gayatri: *Crítica de la razón poscolonial*, Madrid, Akal, 2010.
- CHARLOT, Monica y MARX, Roland, *Londres, 1851-1901. La era victoriana o el triunfo de las desigualdades*, Madrid, Alianza, 1993 [1990].
- CHARTIER, Roger, *¿Qué es un texto?*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006.
- CLIFFORD, James, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 2001 [1988].
- CORTÉS HERNÁNDEZ, María Soledad, “«La Quinta Modelo». La novela como fuente histórica del México decimonónico”, en *Fuentes humanísticas*, volumen 23, número 43, julio-diciembre 2011, pp. 31-40.
- COSGROVE, Denis, *Social Formation and Symbolic Landscape*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1998 [1984].
- , “Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la visa”, en *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, Tarragona, Asociación de Geógrafos Españoles, nº 34, 2002, pp. 63-89.
- COTT, Nancy F., *The Grounding of Modern Feminism*, New Haven and London, Yale University Press, 1987.
- CRARY, Jonathan: *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, Cendeac, 2008 [1990].
- , *24/7. El capitalismo al asalto del sueño*, Barcelona, Ariel, 2015 [2013].
- CROSSE, Andrew F., *Round About the Carpathians*, Edinburgh and London, William Blackwood and Sons, 1878.
- CUESTA ABAD, José Manuel y JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián (eds.), *Teorías literarias del siglo XX*, Madrid, Akal, 2005.
- CUETO, Roberto, “La Visión Gótica”, en William MUDFORD... [et al.], selección, introducción y notas de Roberto Cueto, *El sudario de hierro y otros cuentos góticos*, Madrid, Celeste, 1999, pp. 7-27.
- DARNTON, Robert, *The Great Cat Massacre And Other Episodes in French Cultural History*, New York, Basic Books, 1999 [1984] (ed. cast.: *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006)
- D'CRUZE, Shani, “Women and the family”, en June PURVIS [ed], *Women's History: Britain, 1850-1945*, London, UCL Press, 1995, pp. 51-83.
- DE AMICIS, Edmondo De, *Ricordi di Londra. Seguiti da Una visita ai Quartieri Poveri di Londra, di L. Simonin*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1882 [1874] (ed. cast.: *Recuerdos de Londres y París*, Madrid, Páginas de Espuma, 2008).

- DE QUINCEY, Thomas, *Confessions of an English Opium-eater*, Boston, William D. Ticknor, 1841 (ed. cast.: *Confesiones de un inglés comedor de opio*, Madrid, Cátedra, 2001).
- DÍEZ RODRÍGUEZ, Fernando, *Homo Faber. Historia intelectual del trabajo, 1675-1945*, Madrid, Siglo XXI, 2014.
- DORÉ, Gustave y JERROLD, Blanchard, *Londres. Una peregrinación*, Madrid, Abada, 2004 [1872].
- DOWLING, Linda, "The Decadent and the New Woman in the 1890's", *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 33, nº 4 (Mar., 1979), pp. 434-453.
- DOYLE, Arthur Conan, *A Study in Scarlet*, London, Ward, Lock and Co., 1887.
- DRACE-FRANCIS, Alex, "Towards a Natural History of East European Travel Writing", en Wendy BRACEWELL and Alex DRACE-FRANCIS, *Under Eastern Eyes. A Comparative Introduction to East European Travel Writing on Europe. East Looks West. Volume 2*, Budapest, New York, Central European University Press, 2008, pp. 1-26.
- DURKHEIM, Émile, *La división del trabajo social I*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1985 [1893].
- , *Las reglas del método sociológico*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005 [1895].
- EAGLETON, Terry, *Marxism and Literary Criticism*, London, Routledge, 1976 (ed. cast: *Literatura y crítica marxista*, Madrid, Zero, 1978).
- ECO, Umberto, *Interpretation and overinterpretation*, Cambridge, New York, Oakleigh, Cambridge University Press, 1992 (ed. cast.: *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995).
- , *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona, Lumen, 1996 [1994].
- , "Kant, Peirce y el ornitorrinco", en *Kant y el ornitorrinco*, Barcelona, Lumen, 1999 [1997], pp. 69-141.
- , *Sobre literatura*, Barcelona, RqueR, 2002.
- ELLIS, Sarah, *The Daughters of England*, London, Fisher, Son and Co., 1842.
- ERLIJ, Evelyn, "Marc Ferro: «El cine es una contrahistoria de la historia oficial»", *El mercurio*, 20 de diciembre de 2009.
- ESQUIROL, Josep Maria, *La resistencia íntima*, Barcelona, Acantilado, 2015.
- FALCÓN MARTÍNEZ, Constantino, FERNÁNDEZ-GALIANO, Emilio y LÓPEZ MELERO, Raquel, *Diccionario de la mitología clásica 1*, Madrid, Alianza, 1986 [1980].
- FEBVRE, Lucien, *Combats pour l'histoire*, París, Librairie Armand Colin, 1953 (ed. cast.: *Combates por la historia*, Barcelona, Ariel, 1975).
- FERRO, Marc, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995 [1977].

- FESTINGER, Leon, *Teoría de la disonancia cognoscitiva*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1975 [1957].
- FLANDERS, Judith, *The Victorian House*, London, Harper Perennial, 2004.
- FONER, Eric, *La historia de la libertad en EE.UU.*, Barcelona, Península, 2010 [1998].
- FOSTER FRASER, John, *Pictures from the Balkans*, London, París, New York, Melbourne, Cassell and Company, 1906.
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*, México, Madrid, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974 [1966].
- , *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, [S. I.], Gallimard, 1975 (ed. cast.: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI, 2009).
- , “«El ojo del poder», entrevista con Michel Foucault”, en Jermy BENTHAM, *El Panóptico*, Barcelona, La Piqueta, 1989 [1979], pp. 9-26.
- , “¿Qué es un autor?”, en *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales, volumen I*, Barcelona, Paidós, 1999 [1994], pp. 329-360.
- FRANK, Adam, *El fin del principio. Una nueva historia del tiempo*, Barcelona, Ariel, 2012.
- FREUD, Sigmund, *Totem y tabú*, Madrid, Alianza, 1967 [1913].
- FUCHS, Eduard, *Historia ilustrada de la moral sexual 3. La época burguesa*, Madrid, Alianza, 1996.
- FUSTER, Francisco, “La novela como fuente para la Historia Contemporánea: *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja y la crisis de fin de siglo en España”, en *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, t. 23, 2011, pp. 55-72.
- GARCÍA ÁLVAREZ, Luis Benito, “La taberna y el lagar. Dos espacios de sociabilidad en la Restauración asturiana a través de Palacio Valdés”, en Elena DE LORENZO ÁLVARES y Álvaro RUIZ DE LA PEÑA (eds.), *Palacio Valdés. Un clásico olvidado (1853-2003): actas del Congreso celebrado en Entralgo-Laviana (24-26 de Septiembre de 2003)*, Laviana, Excmo. Ayuntamiento de Laviana, 2005, pp. 87-100.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel, “El primer reparto mediterráneo (395-550)”, en José Ángel GARCÍA DE CORTÁZAR y Julio VALDEÓN, *Gran historia universal. Vol. V Principios de la Edad Media*, Madrid, Nájera, 1987, pp. 41-91.
- GARTON ASH, Timothy, “La polémica creatividad de Kapuscinski”, *El País*, 12 de marzo de 2010.
- GASQUET, Axel, “«Bajo el cielo protector». Hacia una sociología de la literatura de viajes”, en Juan LUCENA GIRALDO y Juan PIMENTEL [eds.], *Diez estudios sobre literatura de viajes*, Madrid, CESIC – Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006, pp. 31-66.

- GIDDENS, Anthony, *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*, Madrid, Cátedra, 2004 [1992].
- GILPIN, William, *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape; with a Poem On Landscape Painting*, London, printed for T. Cadell and W. Davies, 1808 (trad. cast.: *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, Madrid, Abada, 2004).
- GINZBURG, Carlo, *El queso y los gusanos*, Barcelona, Península, 2001 [1976].
- , “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales”, en *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, 2008 [1986], pp. 185-239.
- , “Extrañamiento. Prehistoria de un procedimiento literario”, en *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*, Barcelona, Península, 2000 [1998], pp. 15-39.
- , “Una entrevista especial a Carlo Ginzburg”, *Protohistoria* Año III, número 3, Rosario, Argentina, primavera de 1999, pp. 261-281.
- GOLDSWORTHY, Vesna, “The Balkans in Nineteenth-Century British Travel Writing”, en Tim YOUNGS [ed.], *Travel Writing in the Nineteenth Century*, London, New York, Anthem Press, 2006, pp. 19-35.
- GÓMEZ IGLESIAS, María R., *El logos enamorado. Homosexualidad y filosofía en la Grecia antigua*, Madrid, Evohé, 2012.
- GOODWIN, Jonathan & HOLBO, John, *Reading Graphs, Maps, Trees. Responses to Franco Moretti*, Anderson, South Carolina, Parlor Press, 2011.
- GRAMSCI, Antonio, *¿Qué es la cultura popular?*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2011.
- GRAND, Sarah, ““The New Aspect of the Woman Question””, en *The North American Review*, Vol. 158, No. 448 (Mar., 1894), pp. 270-276.
- GRANVILLE, Joseph Mortimer, *The Care and Cure of the Insane*, vol. I, London, Hardwicke and Bogue, 1877.
- GRAS BALAGUER, Menene, “Estudio preliminar”, en Edmund BURKE, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid, Alianza, 2010, pp. 7-23.
- GREG, William Rathbone, *Why Are Women Redundant?*, London, N. Trübner & Co., 1869.
- GREGORY, Richard L., “The blind leading the sighted”, *Nature*, London, McMillan Journals, vol. 430, August 2004.
- GROSVENOR, Elizabeth Mary, *Narrative of a Yatch Voyage in the Mediterranean During the Years 1840-1841 in two volumes*, London, John Murray, 1842, vol. 1.

- GUNN, Simon, *Historia y teoría cultural*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2011 [2006].
- HAGGARD, Henry Rider, *King Solomon's Mines*, London, París, New York, Toronto and Melbourne, Cassell and Company, 1907 [1885] (trad. cast.: *Las minas del rey Salomón*, Anaya, Madrid, 1989 [1981]).
- HALL, Stuart, "The West and the Rest: Discourse and Power", en Roger C.A. MAAKA and Chris ANDERSEN, *The Indigenous Experience: Global Perspectives*, Toronto, Canadian Scholar's Press, 2006, pp. 165-173.
- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte III*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1972 [1951].
- HERNÁNDEZ SANDOICA, Elena, "Introducción", en Elena HERNÁNDEZ SANDOICA [ed.], *Política y escritura de mujeres*, Madrid, Abada, 2012, pp. 5-12.
- HOBBSAWM, Eric, "La aristocracia obrera en la Gran Bretaña en el s. XIX", en *Trabajadores*, Barcelona, Crítica, 1979 [1964], pp. 269-316.
- , *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1995 [1994].
- HOLLIS, Patricia, *Women in Public, 1850-1900: Documents of the Victorian Women's Movement*, London, George Allen & Unwin, 1979.
- HOOPER, Glenn, "The isles/Ireland: the wilder shore", en Peter HULME y Tim YOUNGS [eds.], *The Cambridge Companion to Travel Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 174-190.
- HUEFFER, Ford M., *Ford Madox Brown. A Record of his Life and Work*, London, New York and Bombay, Longmans, Green, and Co., 1896.
- HUGHES, Linda, "A Club of Their Own: The «Literary Ladies», New Women Writers, and *Fin-De-Siècle* Authorship", en *Victorian Literature and Culture* (2007), nº 35, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 233-260.
- HULME, Peter, "Deep Maps. Travelling on the Spot", en Julia KUEHN and Paul SMETHURST, *Travel Writing, Form, and Empire. The Poetics and Politics of Mobility*, New York, London, Routledge, 2009, pp. 132-147.
- HULME, Peter and YOUNGS, Tim, "Introduction", en Peter HULME and Tim YOUNGS [eds.]: *The Cambridge Companion to Travel Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 1-13.
- HUSSEY, Christopher, *Lo pintoresco. Estudios desde un punto de vista*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013 [1927].
- JAMESON, Fredric, *La cárcel del lenguaje Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*, Barcelona, Ariel, 1980.
- JORDAN, Ellen, "The Christening of the New Woman: May 1894", en *The Victorian Newsletter*, New York, [s.n.], Spring 1983, number 63, pp. 19-21.

- JUDT, Tony, "El esplendor del ferrocarril", en *Cuando los hechos cambian. Artículos, 1995-2010*, Barcelona, Taurus, 2015, pp. 287-295.
- , "¿Qué vuelva el ferrocarril", en *Cuando los hechos cambian. Artículos, 1995-2010*, Barcelona, Taurus, 2015, pp. 296-304.
- KÄPPELLI, Anne-Marie, "Escenarios del feminismo", en Georges DUBY y Michelle PERROT, *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 4. El siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001 [1990-1993], pp. 521-558.
- KATZ, Jonathan Ned, "The Invention of Heterosexuality", *Socialist Review* 20 (January-March, 1990), [Oakland, CA etc., Center for Social Research and Education, etc.], pp. 7-34.
- , *The Invention of Heterosexuality*, New York, Plume, 1996.
- KAVAFIS, Konstantino, "La ciudad", en *Poesías completas*, Madrid, Hiperión, 1985 [1935].
- KNIBIEHLER, Yvonne, "Corps et cœurs", en Georges DUBY y Michelle PERROT, *Histoire des femmes en Occident. IV. Le XIX^e siècle*, Paris, Perrin, 2002 [1991], pp. 391-438 (ed. cast.: "Cuerpos y corazones", en Georges DUBY y Michelle PERROT, *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 4. El siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001 [1990-1993], pp. 339-388).
- KNIGHT, E.F., *Albania: A Narrative of Recent Travel*, London, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1880.
- KOSELLECK, Reinhart, "«Espacio de experiencia» y «Horizonte de expectativa». Dos categorías históricas", en *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993 [1979], pp. 333-357.
- KRAFFT-EBING, Richard von, *Psychopathia Sexualis*, [S. l.], Forgotten Books, 2012.
- LANDOW, George P., *Ruskin*, Oxford, Oxford University Press, 1985.
- LEÓN XIII [Vincenzo Gioacchino Raffaele Luigi Pecci], *Rerum novarum: sobre la situación de los obreros*, 15 de mayo de 1891.
- LEPSCHY, Giulio C., *La lingüística estructural*, Barcelona, Anagrama, 1971 [1966].
- LEVINE, Philippa, *Victorian Feminism, 1850-1900*, London, Melbourne, Sydney, Auckland, Johannesburg, Hutchinson, 1987.
- LEWIS, Bernard, *Islam and the West*, New York, Oxford University Press, 1993.
- LEWIS, Jane, *Women in England, 1870-1950: Sexual Divisions and Social Change*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.
- LUKÁCS, Georg, *La novela histórica*, México, Ediciones Era, 1966 [1955].
- MADERUELO, Javier, "El punto de vista de Christopher Hussey", en Christopher HUSSEY, *Lo pintoresco. Estudios desde un punto de vista*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013 [1927], pp. 11-22.

- , “La teoría de lo pintoresco y la obra de William Gilpin”, en William GILPIN, *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, Madrid, Abada, 2004, pp. 7-43.
- MAILLARD, Chantal, *La mujer de pie*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015.
- MARCUS, Sharon, *Between Women. Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2007 (ed. cast.: *Entre mujeres. Amistad, deseo y matrimonio en la Inglaterra victoriana*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2009).
- MAUDSLEY, Henry, *The Pathology of Mind*, London, McMillan and Co., 1879.
- MAUGUE, Anne-Lise, “L'Ève nouvelle et le vieil Adam. Identités sexuelles en crise”, en Georges DUBY y Michelle PERROT, *Histoire des femmes en Occident. IV. Le XIX^e siècle*, Paris, Perrin, 2002 [1991], pp. 615-635 (ed. cast.: “La nueva Eva y el viejo Adán: identidades sexuales en crisis”, en Georges DUBY y Michelle PERROT, *Historia de las mujeres en Occidente Tomo 4. El siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001 [1990-1993], pp. 559-580).
- MCDERMID, Jane, “Women and education”, en June PURVIS [ed.], *Women's History: Britain, 1850-1945*, London, UCL Press, 1995, pp. 107-130.
- MELLMAN, Billie, “The Middle East/Arabia: ‘the cradle of Islam’”, en Peter HULME y Tim YOUNGS [eds.], *The Cambridge Companion to Travel Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 105-121.
- MIGUEL ÁLVAREZ, Ana de, “El feminismo en clave utilitarista ilustrada: John S. Mill y Harriet Taylor Mill”, en Celia AMORÓS y Ana de MIGUEL [eds.], *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización 1. De la Ilustración al Segundo sexo*, Madrid, Minerva, 2007 [2005], pp. 174-210.
- MILL, John Stuart, *The Subjection of Women*, London, Longmans, Green, Reader and Dyer, 1870 (ed. cast.: *La esclavitud femenina*, Tenerife-Madrid, Artemisa, 2008).
- MINTER, William, *King Solomon's Mines Revisited*, New York, Basic Books, Inc., 1986.
- MORENO DE ALBA, José G, *Nuevas minucias del lenguaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- MORETTI, Franco, *Atlas de la novela europea 1800-1900*, Madrid, Trama, 2001 [1997].
- , “Conjectures on World Literature”, *New Left Review* 1, London, New Left Review (January-February 2000), pp. 54-68 (trad. cast. “Conjeturas sobre la literatura mundial”, *New Left Review* 3, Madrid, Akal, pp. 65-76).
- , “The Slaughterhouse of Literature”, *Modern Language Quarterly*, Durham, NC, Volume 61, Number 1 (2000), pp. 207-227.
- , *La literatura vista desde lejos*, Barcelona, Marbot Ediciones, 2007 [2005].

- MORRIS, William, *News from Nowhere; Or, An Epoch of Rest*, Boston, Roberts Brothers, 1891.
- MOSSE, George L., *La imagen del hombre. La creación de la masculinidad moderna*, Madrid, Talasa, 2001 [1996].
- NIGHTINGALE, Florence, "Cassandra", en Lynn MCDONALD, *Collected Works of Florence Nightingale, Volume 11: Florence Nightingale's Suggestions for Thought*, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 2008. ProQuest ebrary. Web. 5 February 2016, pp. 547-592.
- , *Casandra*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2011 [1852].
- NUSSBAUM, Martha, *Justicia poética*, Santiago de Chile, Barcelona, Editorial Andrés Bello, 1997 [1995].
- OFFEN, Karen, "Defining Feminism: A Comparative Historical Approach", *Signs*, Chicago (IL) [etc.], University of Chicago Press, Vol 14 nº1 (Autumn, 1998), pp. 119-157 (ed. cast: "Definir el feminismo: un análisis histórico comparativo", en *Historia social*, nº9, 1991, Valencia, Centro de la UNED Alzira, pp. 103-135).
- PALLARES-BURKE, Maria Lúcia G., *La nueva historia*, Valencia; Granada, Pulicacions de la Universitat de València y Editorial Universidad de Granada, 2005.
- PANOFSKY, Ewin, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 2003 [1927].
- PARDO, José Luis, *La intimidad*, Valencia, Pre-Textos, 2004 [1996].
- PASCO, Allan H., "Literature as Historical Archive", *New Literary History*, Baltimore, John Hopkins University Press, Volume 35, Number 3 (2004), pp. 373-394.
- PEDLAR, Valerie, «*The Most Dreadful Visitation*»: *Male Madness in Victorian Fiction*, Liverpool, Liverpool University Press, 2006.
- PERCEVAL, John, *A Narrative Experienced by a Gentleman, During a State of Mental Derangement; Designed to Explain the Causes and the Nature of Insanity, and to Expose the Injudicious Conduct Pusued Towards Many Unfortunate Sufferers under that Calamity*, London, Effingham Wilson, 1840.
- PERKIN, Joan, *Victorian Women*, London, John Murray (Publishers), 1993.
- PERROT, Michelle, *Mujeres en la ciudad*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1997.
- , *Historia de las alcobas*, Madrid, Siruela, 2011 [2009].
- PIMENTEL, Juan, "El día que el rey de Siam oyó hablar del hielo: viajeros, poetas y ladrones", en Juan LUCENA GIRALDO y Juan PIMENTEL [eds.]: *Diez estudios sobre literatura de viajes*, Madrid, CESIC – Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006, pp. 89-108.

- POLLAK, Michael, "La homosexualidad masculina o: ¿La felicidad en el ghetto?", en Philippe ARIÈS, André BÉJIN, Michel FOUCAULT y otros, *Sexualidades occidentales*, Barcelona, Paidós, 1987 [1982], pp. 71-102.
- PONS, Anaclet, "Una nueva ciencia: culturomics o culturomía", [en línea], *Clionauta: blog de historia* (21 febrero 2011).
- PRATT, Mary Louise, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London, New York, Routledge, 2008 [1992] (ed. cast.: *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2010).
- PROST, Antoine, *Doce lecciones sobre la historia*, Madrid, Cátedra, 2001 [1996].
- QUEIRÓS, Eça de, *La reliquia*, Barcelona, El Acantilado, 2000 [1887].
- RANGER, Terence: "El invento de la tradición en el África colonial", en Eric HOBBSBAWM y Terence RANGER, *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2012 [1983], pp. 219-272.
- REQUENA, Miguel, *Omina mortis. Presagios de muerte. Cuando los dioses abandonan al emperador romano*, Madrid, Abada, 2014.
- RHODES, Gary Don, *Lugosi: His Life in Films, on Stage, and in the Hearts of Horror Lovers*, North Carolina, McFarland & Company, 1997.
- RIBOT GARCÍA, Luis A., "Las guerras europeas en la época de Luis XIV (1661-1715)", en Alfredo FLORISTÁN [coord.], *Historia Moderna Universal*, Barcelona, Ariel, 2002, pp. 485-509.
- RODRIGUEZ MEDIANO, Fernando, "Contra el viajero. Narración y apropiación en torno a la acción colonial española en Marruecos", en Juan LUCENA GIRALDO y Juan PIMENTEL [eds.]: *Diez estudios sobre literatura de viajes*, Madrid, CESIC – Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006, pp. 171-194.
- ROMANELLI, Raffaele, PONS, Anaclet y SERNA, Justo, *A qué llamamos burguesía. Historia social e historia conceptual*, Valencia, Episteme, vol. 177/178, 1997.
- ROSSETTI, William Michael, *Præraphaelite Diaries and Letters*, London, Hurst and Blackett Limited, 1900.
- RUBIÉS, Joan Pau, "Travel writing and ethnography", en Peter HULME y Tim YOUNGS [eds.], *The Cambridge Companion to Travel Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 242-260.
- RUNCIMAN, Steven, "Introducción", en Fani-Maria TSIGAKOU, *Redescubrimiento de Grecia. Viajeros y pintores del romanticismo*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1985 [1981], pp. 7-8.
- RUSKIN, John, *Sesame and Lilies. Two Lectures Delivered at Manchester in 1864*, London, Smith, Elder & Co., 1865 (ed. cast.: *Sésamo y lirios*, Madrid, Cátedra, 2015).

- RYLE, John, "Tales of Mythical Africa", *Times Literary Supplement*, 27 July 2001.
- SACKS, Oliver, "Ver y no ver", en *Un antropólogo en Marte*, Barcelona, Anagrama, 2015 [1995], pp. 145-194.
- SAFRANSKI, Rüdiger, *Sobre el tiempo*, Madrid, Katz, 2013.
- SAID, Edward W., *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979 (ed. cast.: *Orientalismo*, Barcelona, Random House Mondadori, 2009).
- , *Culture and Imperialism*, London, Vintage, 1994 [1993] (ed. cast.: *Cultura e imperialismo*, Barcelona, Anagrama, 2012).
- SARASÚA, Carmen, "Debate", en Cristina Borderías (ed.), *Joan Scott y las políticas de la historia*, Barcelona, Icaria, 2006, pp. 213-220.
- SASSOON, Donald, *Cultura. El patrimonio común de los europeos*, Barcelona, Crítica, 2006.
- SCHIVELBUSCH, Wolfgang, *The Railway Journey. The Industrialization of Time and Space in the 19th Century*, Leamington Spa, Hamburg, New York, Publishers, 1986 [1977].
- SCHUTZ, Alfred, *Estudios sobre teoría social*, Buenos Aires, Amorrortu, 1974 [1964].
- SCOTT, Joan W., "La mujer trabajadora en el siglo XIX", en Georges DUBY y Michelle PERROT, *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 4. El siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001 [1990-1993], pp. 427-461.
- , "Introduction", en *Feminism and History*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2000 [1996], pp. 1-13 (Hay traducción al castellano: "Feminismo e historia", en *Anuario de Hojas de WARMI*, Barcelona, Seminario Interdisciplinar Mujeres y Sociedad, nº8 (1997), pp. 109-121).
- , "Fantasy Echo: History and the Construction of Identity", *Critical Inquiry*, vol 27, nº2 (Winter 2001), pp. 284-304 (Hay traducción española: "El eco de la fantasía: la historia y la construcción de la identidad" en *Ayer*, 62/2006 (2), Madrid, Marcial Pons, pp. 111-138).
- SCULL, Andrew, *Social Order/Mental Disorder. Anglo-American Psychiatry in Historical Perspective*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1989.
- SIMMEL, Georg, "Puente y puerta", en *El individuo y la libertad*, Barcelona, Península, 2001 [1957], pp. 45-53.
- SIMONS, Judy, *Diaries and Journals of Literary Women from Fanny Burney to Virginia Woolf*, London, MacMillan, 1990.
- SELDEN, Raman; WIDDOWSON, Peter; y BROOKER, Peter, *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 2010 [1985, 1997].

- SERNA, Justo, “Una historia de la imaginación”, en Isabel BURDIEL y Justo SERNA: *Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas*, Valencia, Episteme, 1996, pp. 23-36.
- , “¿De qué hablamos cuando hablamos de memoria colectiva?” [en línea], *Ojos de papel*, 7 octubre 2001.
- , *Héroes alfabéticos. Por qué hay que leer novelas*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2008.
- , “Umberto Eco: El cementerio de Praga (Lumen, 2010)”, [en línea], *Ojos de papel*, 05/01/2011.
- , *La imaginación histórica. Ensayo sobre novelistas españoles contemporáneos*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2012.
- , “Pasado y porvenir. El común y el historiador”, en *Anatomía de la Historia*, 9 de septiembre de 2015.
- SERNA, Justo y LILLO, Alejandro, “Historia e imaginación. Conversación con Justo Serna” [en línea], *Ojos de Papel*. Entrevista publicada el lunes, 9 de julio de 2012.
- , *Más acá hay monstruos. Historia cultural*, Madrid, Punto de Vista Editores, 2015.
- SERNA, Justo y PONS, Anaclot, *Cómo se escribe la microhistoria*, Madrid, Cátedra, 2000.
- , *La historia cultural. Autores, obras, lugares*, Madrid, Akal, 2013 [2005].
- , *Diario de un burgués*, Valencia, Libros de la Memoria, 2006.
- , “Antonio Gramsci, cultura y actualidad”, en Antonio GRAMSCI, *¿Qué es la cultura popular?* Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2011, pp. 9-43.
- , *Los triunfos del burgués. Estampas valencianas del Ochocientos*, Valencia, Tirant Humanidades, 2012.
- SHKLOVSKI, Viktor, “El arte como artificio”, en Tzvetan TODOROV (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012 [1957], pp. 77-98.
- SMETHURST, Paul, “Introduction”, en Julia KUEHN and Paul SMETHURST: *Travel Writing, Form, and Empire. The Poetics and Politics of Mobility*, New York, London, Routledge, 2009, pp. 1-18.
- SMITH ALLEN, James, “History and the Novel: *Mentalité* in Modern Popular Fiction”, *History and Theory*, Middletown, Wesleyan University Press, Volume 22, Number 3 (1983), pp. 233-252.
- SONTAG, Susan, *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996.

- SOWERBY, Robin, "The Goths in History and Pre-Gothic Gothic", en David PUNTER, *A Companion to the Gothic*, Malden (MA) [etc.], Blackwell, 2005 [2000], pp. 15-26.
- SPENDER, Dale, *Man Made Language*, London, Boston, Melbourne and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1983 [1980].
- STASZAK, Jean-François, "La construcción del imaginario occidental del «allá» y la fabricación de las «exótica»: el caso de los *toi moko* maorís", en Alicia LINDÓN y Daniel HIERNAUX (dirs.), *Geografías de lo imaginario*, Barcelona, Anthropos: México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. División Ciencias Sociales y Humanidades, 2012, 179-209.
- STEVENSON, Robert Louis, *Travels with a Donkey in the Cévennes*, Boston, Roberts Brothers, 1886 (ed. cast.: *Viajes con una burra*, Madrid, Maeva, 1999).
- SULLIVAN, Dani, "When OCR Goes Bad: Google's Ngram Viewer & The F-Word" [online] (19 diciembre de 2010).
- THOMAS, Brook, "El Nuevo Historicismo y otros tópicos a la vieja usanza", en *Nuevo Historicismo*, J. DOLLIMORE... [et al.], compilación de textos y bibliografía, Antonio PENEDO y Gonzalo PONTÓN, Madrid, Arco Libros, 1998, pp. 305-335.
- THOMPSON, Paul, *La voz del pasado*, Valencia, Alfons el Magnànim, 1988 [1978].
- TOPALOV, Christian, *Naissance du chômeur, 1880-1910*, París, Albin Michel, 1994.
- TOSH, John, *A Man's Place. Masculinity and the Middle-Class Home in Victorian England*, New Haven and London, Yale University Press, 2007 [1999].
- VALDEÓN BARUQUE, Julio, "Europa oriental y nórdica", en José Ángel GARCÍA DE CORTÁZAR y Julio VALDEÓN, *Gran historia universal. Vol. V Principios de la Edad Media*, Madrid, Nájera, 1987, pp. 405-414.
- VERNE, Jules, *Le tour du monde en quatre-vingts jours*, London, MacMillan and Co., 1899 [1873] (ed. cast.: *La vuelta al mundo en ochenta días*, Madrid, Anaya-El País, 2002).
- VEYNE, Paul, "La homosexualidad en Roma", en Philippe ARIÈS, André BÉJIN, Michel FOUCAULT y otros, *Sexualidades occidentales*, Barcelona, Paidós, 1987 [1982], pp. 51-64.
- WALKER, Alexander, *Woman Physiologically Considered as to Mind, Morals, Matrimonial Slavery, Infidelity and Divorce*, London, A. H. Baily and Co., Cornhill, 1840.
- WALKOWITZ, Judith R., *La ciudad de las pasiones terribles*, Madrid, Cátedra, 1995 [1992].

- , “Sexualidades peligrosas”, en Georges DUBY y Michelle PERROT: *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 4. El siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001 [1990-1993], pp. 389-426.
- WALTON, John K., “Port and Resort: Symbiosis and Conflict in ‘Old Whitby’, England, since 1880”, en Peter BORSAY y John K. WALTON [eds.], *Resorts and Ports: European Seaside Towns Since 1700*, Bristol, New York, Ontario, Channel View Publications, 2011.
- WILLIAMS, Raymond, *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1977 (ed. cast.: *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1997).
- WIMSATT, K.W. and BEARDSLEY, Monroe C., “The Affective Fallacy”, en *The Sewanee Review* Vol. 57, No. 1 (Winter, 1949), pp. 31-55 (Hay traducción al castellano: ver José Manuel CUESTA ABAD y Julián JIMÉNEZ HEFFERNAN (eds.), *Teorías literarias del siglo XX*, Madrid, Akal, 2005, pp. 411-425).
- , “The Intentional Fallacy”, en *The verbal icon. Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1982 [1954], pp. 3-18 (Hay traducción al castellano: ver José Manuel CUESTA ABAD y Julián JIMÉNEZ HEFFERNAN (eds.), *Teorías literarias del siglo XX*, Madrid, Akal, 2005, pp. 399-411).
- WOLLHEIM, Richard, *Sobre las emociones*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2006 [1999].
- WOOLF, Virginia, *A Room of One's Own and Three Guineas*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1998 [1929] (ed. cast. *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral, 2005).
- WYLIE, John, *Landscape*, London and New York, Routledge, 2007.
- WYNTER, Andrew, *The Borderlands of Insanity*, New York, G.P. Putnam's Sons, 1875.
- YOUNGS, Tim, “Introduction: Filling the Blank Spaces”, en Tim YOUNGS [ed.], *Travel Writing in the Nineteenth Century*, London, New York, Anthem Press, 2006, pp. 1-18.
- ZAJONC, Arthur, *Catching the Light. The Entwined History of Light and Mind*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1995 [1993] (ed. cast.: *Capturar la luz*, Girona, Atalanta, 2015).
- ZWEIG, Stefan, *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*, Barcelona, El Acantilado, 2001 [1976].