

HOLLYWOOD GÓTICO



La enmarañada historia de Drácula

DAVID J. SKAL

Traducción: Óscar Palmer Yáñez



ES POP ENSAYO
ES POP EDICIONES

TÍTULO ORIGINAL:
Hollywood Gothic
W. W. Norton & Company
Nueva York, 1990
edición revisada publicada por
Faber and Faber, Inc.
Londres, 2004

1ª EDICIÓN: MAYO 2015

Publicado por
ES POP EDICIONES
Mira el río alta, 8 - 28005 Madrid
www.espop.es

Published by arrangement with The Marsh Agency Ltd.

© 1990, 2004: David J. Skal

© 2015 de la traducción: Óscar Palmer Yáñez

© 2015 de esta edición: Es Pop Ediciones

*Extracto de "Aria: Nosferatu Nocturne", © 2001: Dana Gioia.
Reproducido con la autorización de Greywolf Press, Saint Paul, Minnesota.*

CORRECCIÓN DE PRUEBAS:
Manuela Carmona y David Muñoz

DISEÑO Y MAQUETA:
El Pulpo Design

LOGO:
Gabi Beltrán

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN:
Huertas

Impreso en España
ISBN: 978-84-940298-9-9
Depósito legal: M-10825-2015

para

RAYMOND HUNTLEY

LUPITA TOVAR

IVAN BUTLER

DAVID MANNERS



CARLA LAEMMLE

Originales que me transmitieron el relato.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Introducción

Castillos, telarañas y candelabros

13

Capítulo uno

El libro de sangre del sr. Stoker

19

Capítulo dos

La viuda inglesa y el conde alemán

97

Capítulo tres

Todas las representaciones contarán
con la presencia de una enfermera

125

Capítulo cuatro

Un trato para el diablo

Hollywood muerde

165

Capítulo cinco

El fantasma va al Oeste

191

Capítulo seis
«La sangre es la vida»
El romance del Drácula español
237

Capítulo siete
El siglo de Drácula
263

Apéndices

Drácula en el escenario
337

Drácula en la pantalla
343

Notas
361

Bibliografía seleccionada
387

Agradecimientos
393

Índice onomástico
399

«Aquí nunca traen películas, salvo las bíblicas que proyectan de vez en cuando en el ayuntamiento», dijo Jem.

«¿Alguna vez has visto alguna buena?».

Dill había visto *Drácula*, una revelación que incitó a Jem a contemplarlo con un inicio de respeto. «Cuéntanosla», dijo.

—Harper Lee, *Matar a un ruiseñor*





INTRODUCCIÓN

CASTILLOS, TELARAÑAS Y CANDELABROS

En el que el lector se aproxima a un mito moderno, estremeciéndose con exquisita expectación, para descubrir una proximidad más estrecha que la previamente imaginada con el conde, el cual, aunque carece de reflejo en los espejos, acecha en cualquier caso en su interior.



LA IMAGEN, POR SUPUESTO, ES EN BLANCO Y NEGRO.

Una mujer —rubia platino, con el rostro encuadrado por una almohada de satén— sucumbe al sopor y ante algo más. Al tiempo que sus ojos se cierran, volviendo la mirada hacia un sueño, frente a su ventana abierta se arremolina una niebla en cuyas profundidades grises flota, como un metrónomo obscuro y alado, un gigantesco murciélago de ojos ardientes. La mirada de la cámara —nuestra mirada— vuelve a posarse sobre la somnolienta muchacha y después retrocede para revelar la presencia de la silueta envuelta en una capa negra que ha sustituido al murciélago de la ventana. Avanza en silencio, con la fría premeditación de una pante-ra... Ya hemos estado aquí otras veces, sabemos lo que estamos viendo... La lámpara de la mesilla de noche acentúa marcadamente los rasgos. Los dedos como garras se hunden en la almohada. Los oscuros labios

Bela Lugosi y Helen Chandler en Drácula (1931). (Colección del autor).

se separan, revelando una oscuridad aún más profunda; el cuello de la mujer dormida es blanco como el radio...

Para prácticamente cualquier persona del siglo XXI, la escena resulta reconocible de inmediato como un momento clave de *Drácula*. Puede que no identifiquemos la versión exacta de la película, ni siquiera a los actores, pero la imagen primordial del vampiro de la negra capa se ha convertido en una presencia fija e indeleble en la imaginación del hombre moderno. Su factor de reconocimiento probablemente rivaliza, a su perversa manera, con el de Papá Noel.

Aunque desconozcamos por completo los orígenes del mito, la mayoría de nosotros somos capaces de recitar sin que nadie nos las sople las características más destacadas del vampiro: que duerme durante el día para alzarse de su lecho-ataúd con la llegada del crepúsculo y nutrirse con la sangre de los vivos; su facultad de asumir la forma del murciélago, el lobo o la niebla; que puede ser destruido atravesándole el corazón con una estaca y rechazado eficazmente mediante el uso del ajo, el acónito, el crucifijo o el poder de la Eucaristía. Hemos recibido la información, no mediante la experiencia directa sino a través de una curiosa trans fusión cultural... y sin embargo, a determinado nivel psicológico, debe de reflejar alguna especie de conocimiento universal, por muy velado o recóndito que sea.

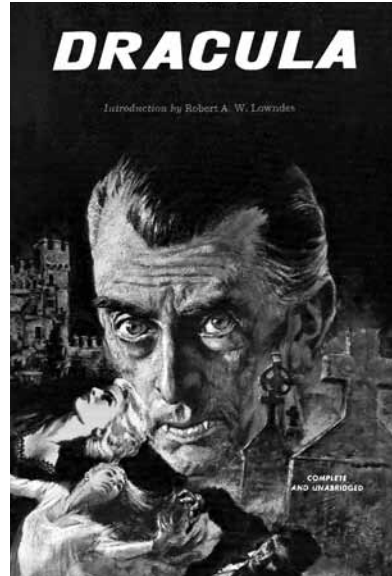
Siempre maleable, Drácula ha sido pesadilla sexual victoriana en lo literario, presencia habitual en el teatro, icono cinematográfico, marca registrada, peluche, helado y hasta cereales para el desayuno. Complejo, contradictorio y desconcertante, Drácula nos presenta incitante el mismo interrogante planteado por Hamlet al fantasma: «Seas espíritu del bien o trago condenado».

El atractivo de Drácula es decididamente ambiguo. La negra capa y la enfática corbata blanca, tan llamativos a primera vista, rápidamente despliegan infinitos matices de gris. La mayor parte de los monstruos despojan y aplastan. Únicamente Drácula seduce y a menudo corteja antes de matar. Al contrario que otros monstruos, no siempre resulta reconocible como tal. Drácula parece en demasiados aspectos uno más entre nosotros. Con sus zapatos de charol y su pelo no menos acharolado, se

burla de nuestros conceptos de civismo y sociedad, utilizándolos como atrevido camuflaje para acechar mejor entre nosotros, sus lectores, sus espectadores, su presa.

Drácula no empezó en Hollywood, pero viajó hasta allí llevado por un impulso inexorable. El propio medio del cine tiene sus orígenes en los atavíos del ocultismo. A finales del siglo XVIII, los salones de linterna mágica de París proyectaban demonios con alas de murciélago sobre nubes de humo para entretener y aterrorizar a los ancestros de los modernos espectadores de cine. Todavía hoy seguimos hablando de la «magia» del cine, como si, a pesar de nuestro sofisticado entendimiento de los efectos especiales, no quisiéramos despachar lo que vemos en la pantalla como una simple sucesión de trucos. Máximo Gorki, presente en la presentación del cinematógrafo de los hermanos Lumière en Moscú en 1896, un año antes de que se publicara *Drácula*, se sintió profundamente perturbado por el acontecimiento. Para Gorki, el cine en sí mismo era un vampiro tecnológico que prometía una especie de muerte en vida. «Pone a prueba los nervios», escribió, «la imaginación te arrastra hasta una especie de vida antinaturalmente monótona, una vida carente de color y sonido, pero llena de movimiento; la vida de los fantasmas o de individuos *condenados* a la maldición del silencio eterno, individuos a los que se les han arrebatado todos los colores de la vida».

El propio Bram Stoker parece haber albergado la ambición de convertir *Drácula* en un entretenimiento teatral, a pesar de que la primera adaptación de su novela no llegaría con éxito a los escenarios hasta después de su muerte. Pero *Drácula* y las historias de vampiros en general han alcanzado su mayor expresión en los medios populares, ya sean las novelas de barattilo, el teatro más melodramático o el cine. *Drácula* ha sido una presencia constante en las películas desde los primeros días del expresionismo alemán. A estas alturas, ha sido recreado en el cine más veces que prácticamente cualquier otro personaje de ficción (con la única excepción posible de Sherlock Holmes) y ha acabado infiltrándose de tal manera en el mundo de las comunicaciones y la publicidad que hace tiempo que dejó de ser necesario leer la novela o incluso ver una de sus adaptaciones filmicas para estar completamente familiarizado con el conde y sus andanzas.



El rostro cambiante del conde Drácula. Arriba: ilustraciones de cubierta para la primera edición francesa (1920) y para la edición de bolsillo publicada por Airmont en 1964. Abajo: portada de Neal Adams para el primer número de Tomb of Dracula (Marvel Comics, abril 1972) y versión ilustrada de Harry Borgman para Galahad Books (1974).

Éste no es el primer libro que se escribe acerca de *Drácula* y tampoco será el último, pero hasta la fecha la mayoría de los enfoques han ignorado en gran medida la fascinante historia —que en la actualidad abarca más de un siglo— de los hombres y mujeres cuyas vidas acabaron entrelazadas con el peculiar poder del mito. *Drácula* ha ejercido una atracción irresistible y, en ocasiones, faustiana sobre numerosos individuos que se han servido de la cada vez más poderosa maquinaria de la edición, la dramaturgia y la cinematografía para explotar el poder de la historia y extender su influencia.

Al margen de cualquier otra cosa que pueda ser, *Drácula* resulta uno de los textos más obsesionantes de todos los tiempos, un verdadero agujero negro de la imaginación. La historia parece rejuvenecer con el paso del tiempo, extrayendo vitalidad de su longevidad y atrayendo a un público cada vez más amplio. Objeto en su día de escarnio por parte de los críticos, la novela ha seguido en cualquier caso reeditándose de manera continuada durante más de cien años, y, sobre todo en la última década, ha comenzado a despertar el interés serio de los académicos como un texto significativo, aunque problemático, de la era victoriana.

Desde la publicación original de *Hollywood gótico*, hace catorce años, he seguido profundizando en el mito de Drácula en varios libros más, y espero que esta edición revisada refleje un aprecio aún mayor. Me siento particularmente en deuda con la proliferación de libros, ensayos y reuniones académicas que encuadró el centenario de *Drácula* en 1997 y que no ha hecho sino seguir cobrando impulso desde entonces. En determinadas cuestiones, he alterado e incluso retractado algunas de mis anteriores opiniones y conclusiones. Pero, como siempre, mi enfoque ha seguido siendo ecléctico e interdisciplinario; la leyenda de *Drácula* se niega groseramente a respetar las reglas convencionales del debate. Drácula acecha en todas partes y puede que el Hollywood de *Hollywood gótico* no sea tanto una localización geográfica como una tierra de sombras psíquica habitada por todos nosotros, ese cine privado al que regresamos una y otra vez para ver las películas de medianoche de nuestra mente.

En el espacio de más de una vida, *Drácula* ha sido la perenne atracción principal.

DRACULA
By
Bram Stoker

CAPÍTULO UNO

EL LIBRO DE SANGRE DEL SR. STOKER

En el que un representante teatral escribe un relato de terror sin par mediante el que revive una tradición gótica, al tiempo que aborda de manera indirecta tensiones no verbalizadas entre ambos sexos. Un retrato ambiguo, a la manera de los del señor Wilde, de un celebrado caballero y actor que no le ve la gracia, más la inesperada aparición del señor Wilde en persona, viejas rivalidades y nuevas revelaciones, una esposa desatenta y una enfermedad persistente.



EN LA SALA DE LIBROS RAROS DE UNA PEQUEÑA BIBLIOTECA SITUADA EN una calle de Filadelfia flanqueada por árboles, descansa un estuche de piel que contiene un fajo de tarjetas para anotar conservadas en un álbum. Las tarjetas tienen casi un siglo de antigüedad, pero no han amarilleado; están fabricadas en un papel de lino de calidad excepcional, propiedad del prestigioso Royal Lyceum Theatre de Henry Irving, en Londres. Las notas contenidas en ellas no tienen relación alguna con el teatro y no están dirigidas a nadie salvo al autor de las mismas. Obsesiva culminación de años de investigación y reflexiones, se trata de las notas de trabajo de un autor de ficción, garrapeadas a lápiz con una letra diminuta y a menudo

Primera edición de Drácula (1897), con su sobrecubierta original. (Biblioteca Museo Rosenbach).

casi indescifrable, como si el escritor hubiera miniaturizado su mano para ajustarse a las dimensiones del papel. Cierta psiquiatra, se le informa al visitante, lleva casi diez años transcribiendo, anotando e interpretando su contenido. Los frecuentes tachones y añadidos en los márgenes, las frases inconclusas y los recordatorios de una sola palabra, plasman vivamente el proceso de la ficción; la manera que tiene el autor de arrendar intuitivamente su subconsciente mediante el refinamiento del lenguaje, descubriendo el ensalmo de las palabras y conjuntos de palabras más apropiadas para describir una imagen perturbadora y darle forma en el mundo.

La primera página, encabezada por el epígrafe *Historiae Personae*, recoge una lista de diecisiete embrionarios personajes de ficción. Varios nombres resultan desconocidos: Kate Reed, una joven inglesa; Cotford, detective; un «agente de investigación psíquica» que responde al nombre de Alfred Singleton; un profesor alemán, Max Windshoeffel; un «inventor norteamericano de Texas» (descartado a favor de «un texano: Brutus M. Marix»); una sordomuda y «un hombre callado», sirvientes de un misterioso conde de Europa del Este. Otros nombres y personajes nos resultan más familiares. Doctor Seward. Lucy Westenra. Wilhelmina Murray. Jonathan Harker. Un paciente loco («teoría de la obtención de la vida», indica una nota). Muy cerca del centro de la hoja, el autor ha garabateado el nombre de su personaje central: *Conde Wampyr*. Lo dejó tal cual durante un periodo indeterminado de tiempo. Por algún motivo, no funcionaba. Quizás era demasiado... ¿evidente? Consultó sus notas mecanografiadas. Había apuntado las palabras rumanas para «Satanás» e «infierno» y puede que sopesara las posibilidades que éstas le brindaban. ¿Conde Ordog? ¿Conde Pokol? No, tenía que haber algo mejor. Sí, perdido entre sus notas... algo. Tachó el primer nombre y consignó en tinta china un diminutivo valaco para referirse al «diablo» hasta entonces prácticamente desconocido en Inglaterra:

Drácula.

¿Sonaba bien?

Escribió nuevamente el nombre en la parte superior de la página, dos veces, flanqueando el encabezado original. *Drácula. Drácula.*

Sí.

Una última vez, pues, en la esquina superior izquierda, enérgicamente subrayado:

CONDE DRÁCULA.

La novela de 1897 de Bram Stoker, *Drácula*, presenta uno de los rompecabezas más fascinantes de la historia de la literatura, un libro que ha alcanzado el estatus de clásico menor en base a su obstinada longevidad y a su perturbadora resonancia psicológica, más que por sus logros técnicos o narrativos. Stoker no era un innovador ni un estilista distinguido —incluso sus críticos más devotos no pueden evitar la palabra «plumífero» en relación con sus obras menores— y, sin embargo, *Drácula* sigue siendo una de las novelas más leídas de finales del siglo XIX. Nunca ha dejado de estar en circulación. Sus adaptaciones teatrales y cinematográficas se cuentan entre las más indelebles e influyentes del siglo XX, y el legado de *Drácula* sigue creciendo en el XXI.

Llegar a abarcar varios siglos no es hazaña baladí para un icono de la cultura popular, particularmente para uno tan habitualmente ignorado o denigrado por las autoridades de la crítica «respetable». El nombre de Stoker no aparece en la mayoría de libros de texto sobre literatura victoriana, la versión escénica nunca se menciona en las memorias teatrales (a pesar de que en los años veinte gozó de una popularidad que rivalizaba con la de *La cabaña del tío Tom* y *Abie's Irish Rose*), y el hito que supone la adaptación al cine de 1931 suele ser desdeñado en la mayoría de las historias del cine. Si *Drácula* se ha labrado un nicho moderadamente respetable en los círculos del arte moderno, ha sido exclusivamente por asociación y de manera retrospectiva, a través de su versión pirateada alemana: *Nosferatu*.

Y, sin embargo, *Drácula* persiste. Tal como lo expresa el profesor Abraham Van Helsing en las versiones teatrales y cinematográficas: «La fuerza del vampiro reside en que el mundo no cree en él». Como el propio Drácula indica en la novela de Stoker: «Pensabais frustrarme, vosotros... con vuestras pálidas caras puestas en fila, como borregos en el matadero. ¡Aún lo lamentaréis, todos y cada uno de vosotros! Creéis que me habéis privado de mis lugares de reposo. ¡Pero tengo más! ¡Mi venganza sólo acaba de empezar! La prolongaré durante siglos, y el tiempo está de mi parte».

Count Dracula

Dracula Historic Personae Dracula

- o Doctor of law house ~~with~~ Steward
- o Girl engaged to him Lucy Westenra Schaffles of Moorbury
- o Mad Patient (^{theory of petty life - instances of gae, for Count follows} up idea with mad cunning)
- o Lawyer ~~Arthur Holmwood~~ ^{John Peter} Hawkins Esq.
- o His clerk ~~Jonathan Harker~~ Jonathan Harker
- o ~~Francis~~ ^{of above} ~~Robert~~ ^{Wilhelmina Murray (Coleridge Mania)} ~~Dracula~~
- o ~~Dracula's~~ ^{friend of Schaffles of above} ~~John~~ ^{Kate Reed} ~~Dracula~~
- o The Count ~~Count Dracula~~ ^{Dracula}
- o A ~~very~~ ^{mute woman} ~~English~~ ^{English} ~~servant~~ ^{servant} of the Count
- o A silent man } ^{English} ~~servant~~ ^{servant} of the Count
- o a detective ~~London~~ ^{London} ~~Dracula~~ ^{Dracula}
- o a Psychical Research Agent ~~London~~ ^{London} ~~Dracula~~ ^{Dracula}
- o An ~~American~~ ^{German} ~~novel~~ ^{novel} ~~from~~ ^{from} ~~London~~ ^{London}
- o A German Professor ~~London~~ ^{London} ~~Dracula~~ ^{Dracula}
- o a Painter ~~London~~ ^{London} ~~Dracula~~ ^{Dracula}
- o a Texas ~~London~~ ^{London} ~~Dracula~~ ^{Dracula}
- o ~~Count~~ ^{Count} ~~Dracula~~ ^{Dracula}
- o ~~Count~~ ^{Count} ~~Dracula~~ ^{Dracula}

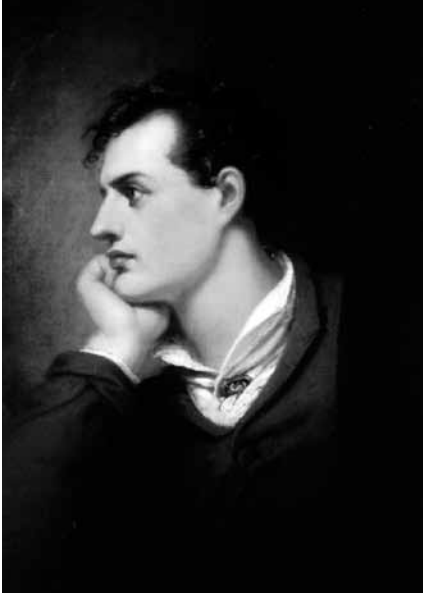
Bien podría haber estado dirigiéndose a sus críticos además de a sus enemigos de la ficción.

Las supersticiones relacionadas con muertos inquietos que regresan para beber la sangre de los vivos son tan viejas como los registros históricos. A su nivel más primitivo, el mito del vampiro está relacionado con el canibalismo y la creencia corolaria de que la ingesta del cuerpo y la sangre acarrea consigo una transferencia del vigor, el coraje y otros atributos de la víctima. Misteriosas plagas mortíferas, la catalepsia y casos de entierro prematuro también contribuyeron al mito, alentando explicaciones acientíficas para fenómenos biológicos aterradores.

Tal como el propio Bram Stoker relataba en una rara entrevista tras la publicación de *Drácula*, la base histórica de las leyendas vampíricas podría demostrarse mediante un caso teórico.

Una persona podría haber caído en un trance similar a la muerte y ser enterrada antes de tiempo. Más tarde, el cuerpo podría ser desenterrado y el individuo hallado vivo. A partir de este suceso, el horror se apodera de la gente, la cual, en su ignorancia, imagina que se trata de un vampiro al acecho. Los más histéricos podrían caer a su vez en trances similares provocados por el pánico; así se va extendiendo la historia de que un vampiro puede convertir a muchos otros en sus esclavos y convertirlos en lo mismo que es él. Incluso en una pequeña aldea podía creerse que hubiera varias criaturas semejantes. Una vez el pánico se apoderaba de la población, su único pensamiento era huir.

La moderna teoría del psicoanálisis, siguiendo el ejemplo clásico expuesto por Ernest Jones en *La pesadilla* (1931), propone como génesis de las leyendas vampíricas la experiencia universal de la pesadilla y su interpretación por parte del hombre primitivo como la visita literal de un demonio consumidor de vida. Desde el punto de vista psicoanalítico, la supresión del impulso sexual, ya sea por parte de las estructuras sociales o institucionales, dio origen a la creencia popular en la existencia de íncubos y súcubos, espíritus masculinos y femeninos que supuestamente mantenían relaciones sexuales con sus víctimas dormidas. Brotes de



El prototipo del vampiro romántico: George Gordon, Lord Byron, en un óleo de Richard Westall (The National Portrait Gallery, Londres).

sucubismo, registrados como auténticas plagas médicas en vez de como delirios psicológicos, se extendieron por los claustros a partir de la Edad Media y en adelante.

Como el íncubo, el vampiro es un espectro que se alza con frecuencia en los límites de la conformidad social, religiosa y sexual. Durante mucho tiempo se creyó que los excomulgados podían regresar de la muerte dominados por una terrible sed. La ilegitimidad, el incesto y la homosexualidad han compartido durante largo tiempo vínculos implícitos y explícitos con el vampiro en las leyendas y la literatura. En Rumanía, existía la creencia de que el vampiro era la progenie ilegítima de padres a su vez ilegítimos. No es raro que las leyendas relacionadas con el regreso de familiares fallecidos contengan claros matices de culpa incestuosa. Y a finales del siglo XX, la bisexualidad u homosexualidad de los vampiros se da virtualmente por hecha; la imagen moderna de la vampira, en particular, aparece casi siempre teñida de lesbianismo. No deja de ser significativo que las diatribas de los actuales cruzados contra las minorías sexuales, con sus temerosas fantasías de seducción, transformación y corrupción impía, tengan un claro paralelismo con el

exorcismo de los vampiros tal como aparece reflejado en los antiguos tratados. Cuando finalmente se escriba la historia antropológica definitiva de la epidemia del SIDA, manifestaciones irracionales como la búsqueda de chivos expiatorios, la superstición de la sangre y el pánico ante la plaga —elementos muy vampíricos todos ellos—, serán sin duda considerados de manera preponderante.

Antes de la revolución romántica de comienzos del siglo XIX, la imagen popular del vampiro era la de una carroña andante y depredadora. Byron, cuyo halo de misterio dejaría un sello indeleble y transformador en la evolución de la imagen del vampiro, abordó por primera vez la materia en una maldición contenida en su poema «The Giaour» (1813):

Pero antes en la tierra, como Vampiro enviado,
Vuestro cuerpo de su tumba deberá ser arrancado;
Para funestamente merodear por familiares parajes
Y chupar la sangre de todo vuestro linaje;
De vuestra *hija, hermana y esposa* leal,
A medianoche consumiréis el flujo vital;
Mas odiaréis el banquete, con el que forzosamente
Deberéis nutrir vuestro cadáver lívido y viviente,
Vuestras víctimas, antes de expirar,
Reconocerán en el demonio al señor del hogar;
Mientras os maldicen, al tiempo que por vos quedan malditas,
Vuestras flores en su tallo mueren marchitas.

Byron implica aquí una dimensión trágica y ambivalente del vampirismo desconocida hasta entonces, pero que ejercería una influencia importantísima sobre futuros escritores. El propio autor sirvió de modelo para *Glenarvon* (1816), una novela autobiográfica de Lady Caroline Lamb, en la cual Byron aparece retratado como Ruthven Glenarvon, un libertino funesto para las mujeres que desaparece llevado por fuerzas sobrenaturales.

Un amigo íntimo de Byron, el doctor John Polidori, insufló nueva vida al villano de Lamb cuando tomó el nombre prestado para su propio misterio romántico: «El vampiro». En este relato de 1819, Polidori

introdujo por vez primera varios de los motivos que vincularían para siempre a Byron con los vampiros; de hecho, en su primera edición, incluso la autoría del mismo fue atribuida de manera fraudulenta a Byron. (Goethe, que en 1797 había abordado las leyendas vampíricas ilirias en *La novia de Corinto*, se dejó engañar por completo y saludó «El vampiro» como la mejor obra de Byron). El relato está centrado en Lord Ruthven, un libertino a lo Byron fallecido en Grecia, que regresa a Londres como vampiro para acechar de manera implacable a la hermana de su antiguo amigo Aubrey. Éste, amordazado por el juramento que le hizo a Ruthven de no revelar nunca su estado sobrenatural, observa horrorizado mientras el vampiro persigue, seduce, desposa y mata a su hermana. A pesar de que el consumo de sangre es más metafórico que explícito, el relato proporcionó un patrón narrativo para las principales sagas vampíricas que estaban por llegar. Resulta además significativo que el relato fuese un producto de la celebrada reunión literaria que también inspiró a Mary Shelley a escribir *Frankenstein*; como veremos más adelante, la imagen de Frankenstein y la de Drácula han quedado entrelazadas desde entonces tanto en la imaginación como en el comercio.

A pesar de que en los círculos literarios era bien sabido que el autor era Polidori, el nombre de Byron resultaba más rentable (sus escandalosos escauceos amorosos eran entonces la comidilla de Europa), y el relato se le atribuyó repetidamente en numerosas ediciones, traducciones e incluso recopilaciones de su obra.

Las posibilidades dramáticas del relato de Polidori fueron rápidamente reconocidas en París, donde los demonios proyectados por la linterna mágica de la *Fantasmagorie* habían estremecido al público del anterior cambio de siglo. Charles Nodier, bajo cuya égida, en febrero de 1820, se había publicado una secuela no autorizada titulada *Lord Ruthwen ou les Vampires*, obra de Cyprien Bérard, colaboró con Achille Jouffroy y Carmouche para crear el primer melodrama vampírico de la escena: *Le Vampire*, estrenado en el teatro Porte-Saint-Martin en junio de aquel mismo año. Según los informes de la época, la producción era emocionante y controvertida... y tuvo un éxito sonado. El apetito del público por los dramas vampíricos dio lugar a una verdadera estampida de imitaciones.

Según Montague Summers, extraordinario cronista del vampirismo, «el furor creado por *Le Vampire* de Nodier [...] impuso en los escenarios todo tipo de obras vampíricas que abarcaban desde el morbo más sensacionalista hasta la farsa más absurda. Un crítico de la época lamenta: “¡No hay un solo teatro en París que no tenga su vampiro! En el Porte-Saint-Martin tenemos a *Le Vampire*; en el Vaudeville, repite *Le Vampire*; en el Varietes, *Les Trois Vampires ou le clair de la lune*”. Otras obras vampíricas vistas en París durante los años veinte del siglo XIX fueron *Encore un Vampire*, *Les Étreennes d'un Vampire* y *Cadet Buteux, vampire* (la versión publicada del libreto de esta última incluía el lema «*Vivent les morts!*»).

Los lectores de *Lestat el vampiro* (1985), el *best seller* de Anne Rice, reconocerán sin duda en esta fiebre por el vampirismo la inspiración real para su Théâtre des Vampires, que la autora sitúa en este mismo periodo. Los actores de Rice, sin embargo, son verdaderos vampiros que comparten una sensibilidad romántica que haría sonrojar al mismísimo Byron. Impregnado de la cultura y el arte franceses, *Lestat el vampiro* ilustra la decisiva contribución de la ciudad de París al desarrollo de la imagen moderna del vampiro. París, en los días anteriores a los grandes bulevares y el alumbrado de gas, era un lugar peligroso, lleno de estrechas callejas, sombras y amenaza. Por la noche, los peatones temerosos portaban antorchas. Tras la puesta de sol, incluso los grandes espacios abiertos, como los Campos Elíseos y los Jardines de Luxemburgo «quedaban ocultos bajo una oscuridad casi impenetrable». Tal era el París cuyos ciudadanos respondieron en masa ante el nuevo y consumado teatro de las sombras: el melodrama vampírico.

En 1823, Alejandro Dumas padre, en su primera noche como ciudadano parisino, decidió acudir a una reposición de *Le Vampire* en el Porte-Saint-Martin. Conseguir una entrada no era fácil, pero el joven Dumas, recién llegado de provincias, estaba decidido; ver *Le Vampire* había pasado a ser un ritual de validación cosmopolita. Durante su primer intento, se vio expulsado del estridente gallinero tras un altercado con varios franceses ofendidos por sus rizos de mulato.

Aun así, *Le Vampire* tenía intrigado a Dumas, de modo que volvió a intentarlo, esta vez comprando una entrada de platea. Pudo sentarse



Portadilla de la ópera *Der Vampyr* (1843), de Marschner, que creó una imagen indeleble del vampiro romántico. (Colección del autor).

sin incidentes y quedó cautivado por la obra. Sin embargo, cierto extraño caballero sentado a su lado se mostró ruidosa y porfiadamente crítico con la representación. Según Herbert Gorman, biógrafo de Dumas, «Refunfuñaba, realizaba en voz alta comentarios de lo más cáusticos y se vio airadamente siseado por sus vecinos». Al final, el caballero acabó montando una escena y fue expulsado del teatro. Dumas averiguó más tarde que el caballero en cuestión era uno de los autores de la obra, Charles Nodier en persona.

La vida y aventuras de Dumas en París quedarían encuadradas por la historia del vampiro Lord Ruthven; casi treinta años más tarde, su propia y elaborada adaptación del relato de Polidori resultó ser su última ofrenda a los escenarios de París firmada con su nombre.

Mientras tanto, la obra francesa había sido adaptada al inglés por James Robinson Planché como *The Vampire; or, The Bride of the Isles*, representada en agosto de 1820 con llenos totales en el teatro de la English Opera House, posteriormente renombrado Lyceum. Para complacer a los gerentes del mismo, el autor adaptó la historia a un entorno escocés de faldas y gaitas, a pesar de que la leyenda del vampiro no tenía

raigambre en Escocia. Planché hubiera preferido un escenario eslavo, pero la empresa tenía a su disposición una gran colección de disfraces escoceses y estaba decidida a darles uso. La puesta en escena incluía un escotillón especial que permitía al vampiro desaparecer repentinamente a plena vista del público; este innovador artilugio —conocido como «trampa vampiro» en la jerga teatral anglosajona— estaba destinado a ser recuperado un siglo más tarde en las dramatizaciones de *Drácula*.

El 28 de marzo de 1828 se presentó en Leipzig una adaptación operística de la obra de Nodier, titulada *Der Vampyr* y ambientada en Hungría, con libreto de Wilhelm August Wohlbruck y música compuesta por Heinrich August Marschner. (Existen registros que demuestran la producción en 1800 en Italia de una ópera anterior sin relación alguna: *Il Vampiri*, del compositor napolitano Silvestro di Palma). En 1829, James Robinson Planché firmó una adaptación libre en lengua inglesa de la obra de Marschner que fue representada en el Lyceum. La nacionalidad de Ruthven había vuelto a cambiar; esta vez era un boyardo valaco.

Otro melodrama inspirado por Polidori, *The Vampire* (1852), de Dion Boucicault, hacía gala de tres actos ambientados en tres siglos distintos, uno de ellos en el futuro, por lo que debería contar no sólo como una obra precursora del género de horror, sino también de la ciencia ficción. Un crítico londinense notablemente severo masacró la obra, afirmando que, aunque no tenía objeción alguna para los «fantasmas legítimos», rechazaba de plano «un cadáver animado que ronda por ahí ataviado cristianamente y que, a pesar de que nunca parece comer, beber o dar apretones de manos, tiene permitido el asiento en los banquetes de individuos de bien; que renueva su execrable vida cada cien años chupando la sangre de una joven doncella, tras haberla fascinado con aspavientos que parecen una parodia del mesmerismo. [...] Semejante fantasma sobrepasa todos los límites tolerables».

A la reina Victoria, sin embargo, la interpretación de Boucicault le pareció más que tolerable. «La actuación del señor Boucicault, que es muy atractivo y tiene una bonita voz, resultó muy impresionante. No consigo olvidar su rostro lívido ni su intensa mirada. Me tiene obsesionada». Sin embargo, tras una segunda visita al teatro, opinó que la obra

en sí resultaba muy pesada. «No aguanta una revisión», escribió la monarca, «y resulta, en realidad, muy chabacana».

Chabacana o no, *The Vampire* fue, en cualquier caso, un éxito rotundo. Revigorizada con un nuevo título, *The Phantom*, fue la primera obra vampírica exportada de Inglaterra a Estados Unidos, nuevamente con Boucicault en el papel protagonista. El actor puede que fuese incluso el primero en incorporar el aspecto de un murciélago en su traje y su interpretación. El volumen *Annals of the New York Stage*, de Odell, recoge la caracterización de Boucicault a partir de una remembranza realizada en 1875 por la señora M. E. W. Sherwood: «Una cosa extraña y espantosa interpretada con genio inmortal. El gran dramaturgo se habría garantizado la celebridad eterna aunque nunca hubiera hecho otra cosa aparte de batir sus alas de murciélago en aquella pieza pesadillesca».

El vampiro en prosa ya había recibido una transfusión de energía con la aparición en 1847 de *Varney el vampiro o El festín de sangre*, de James Malcolm Rymer. Subtitulado «Un romance de interés excitante», este recalentado «*penny dreadful*» de novecientas páginas, vendido originalmente en económicas entregas, es un ejemplo perfecto de escritura mercenaria. Cargado con una prosa que además de trascender lo meramente florido para ir en pos de lo churrigueresco oscila extrañamente entre diversos tiempos verbales (los pasajes narrados en presente se leen como retazos de un guión cinematográfico), *Varney* conserva en la actualidad cierta extraña fascinación *camp*.

La figura se vuelve y la luz cae sobre su rostro. Es perfectamente blanco, perfectamente exangüe. Los ojos parecen de latón bruñido; sus labios están contraídos y el rasgo más llamativo aparte de esos ojos espantosos son los dientes, unos dientes de aspecto temible, descollantes como los de un animal salvaje, espantosa y deslumbrantemente blancos, como colmillos. Se acerca a la cama con un extraño movimiento deslizante. Entrechoca las largas uñas que literalmente parecen colgar de la punta de los dedos. Ningún sonido surge de entre sus labios. ¿Acaso está perdiendo el juicio la joven y hermosa muchacha expuesta a tan extremado terror?

* * *



Ilustración de Varney el vampiro (1847), que introdujo la capa como un elemento esencial en la vestimenta del vampiro. (Colección del autor).

En un esfuerzo evidente por incrementar el número de palabras (y, por lo tanto, los ingresos del autor), el vampiro de Rymer se detiene a intervalos regulares de camino hacia su macabro desayuno en la cama, fascinando hipnóticamente a su víctima con su mirada muerta pero rutilante. «La figura se ha detenido una vez más, y la joven yace estremecida, mitad en la cama, mitad fuera de ella. Su larga melena se extiende a través de todo el ancho del lecho. Mientras se desplazaba lentamente, sus cabellos se han ido desplegando sobre las almohadas. La pausa se prolongó un minuto. ¡Oh, qué agonía tan eterna!». Y, por fin:

Con una precipitación repentina imposible de augurar, con un extraño chillido aullador capaz de despertar el terror en cualquier pecho, la figura agarró las largas trenzas de pelo y, retorciéndolas entre sus huesudas manos, inmovilizó a la muchacha contra la cama. Entonces ella gritó, los cielos le concedieron el poder de gritar. Un alarido seguido de otro en rápida sucesión. Las mantas cayeron en una pila a un costado de la cama y la muchacha se vio arrastrada de sus largos y sedosos cabellos hasta quedar completamente echada sobre el lecho. Sus miembros bellamente redondeados se estremecieron con la agonía de su alma. Los ojos vidriosos, horribos, de la figura recorrieron con repugnante satisfacción su forma angelical, horrible profanación. Arrastra su cabeza hasta el borde de la cama. La obliga a echarla hacia atrás tirando de los largos cabellos, todavía enredados en su mano. Precipitándose hacia delante, agarra el cuello entre sus dientes como colmillos. A continuación, un chorro de sangre y un repulsivo ruido de succión. *¡La muchacha ha perdido el conocimiento y el vampiro se entrega a su espantoso festín!*

La trama es infinitamente enrevesada, las escenas y los diálogos están hinchados a más no poder, y Sir Francis Varney deja a su paso un reguero de sangre y verborrea hasta que interrumpe abruptamente sus trajines saltando a la caldera del Vesubio. Aunque está lejos de ser literatura, *Varney* reforzó en cualquier caso la imagen popular del demonio chupasangres que araña en las ventanas de los dormitorios de virtuosas vírgenes victorianas. En particular, las xilografías que lo ilustraban introdujeron el concepto de la capa negra como elemento habitual en la moda vampírica —una posible influencia de la capa utilizada por Boucicault—, y su descripción de la llegada a Inglaterra de un aristócrata no-muerto de Europa del Este a bordo de un navío naufragado en la tormenta presagiaba mucho de lo que estaba por venir.

La publicación de *Varney el vampiro* coincidió con otro hito de la literatura vampírica: el nacimiento en Dublín de Abraham Stoker.

Nacido en noviembre de 1847, Bram Stoker inició su vida como un niño enfermizo impedido por la invalidez, incapaz de andar hasta haber alcanzado los siete años. Los comentaristas psicoanalíticos han otorgado

gran peso al posible efecto de esta prolongada enfermedad sobre su imaginación y su prosa, pero apenas unos pocos se han planteado si la enfermedad en sí pudo ser psicológica. Teniendo en cuenta el robusto atletismo de Stoker en años posteriores, registrado tanto en sus memorias como en los recuerdos de otros, la desaparición repentina, por completo y sin secuelas de una parálisis congénita, resulta ciertamente extraña. El episodio evoca casos de niños traumatizados que se niegan a hablar o casos de ceguera y parálisis «histérica» en adultos. ¿Podría el Bram niño haber estado reaccionando de manera psicosomática ante algún tipo de conflicto? Después de todo, un infante no puede escribir novelas de horror para sublimar sus terrores. Merece la pena destacar que, tan pronto como Bram alcanzó la edad de ser escolarizado y descubrió los libros, su «parálisis» desapareció. «Era de natural reflexivo», escribió en 1906, «y la ociosidad impuesta por una larga enfermedad dio pie a muchas ideas que demostraron fructificar años más tarde».

Stoker nunca detalló la naturaleza de dichas ideas ni sus lecturas del periodo, ni en general gran cosa acerca de su infancia, lo cual ha llevado a un número significativo de críticos y biógrafos modernos a llenar los huecos con todo un espectro de especulaciones, algunas informadas, otras no tanto. Como *Drácula* es el principal motivo de que cualquiera se siga interesando en la actualidad por Bram Stoker, se ha desarrollado una desdichada tendencia a reducir hasta el último dato conocido sobre su vida (y no pocos datos desconocidos) a una fácil «explicación» de *Drácula*. ¿Fue Stoker víctima de abusos sexuales en la infancia? ¿Qué son los vampiros, después de todo, si no depredadores sexuales? ¿Le predispusieron a desarrollar un interés por los vampiros las detalladas y espeluznantes crónicas de su madre sobre una epidemia de cólera en Irlanda, entre ellas la historia real de un hombre presuntamente fallecido que despertó en su ataúd y los relatos sobre irlandeses famélicos empujados a beber la sangre del ganado para subsistir? ¿Acaso el primario vislumbre de una vagina menstruante empujó al muchacho a fantasear con bocas de mujer ensangrentadas?

Como el psicoanálisis de salón puede acabar siendo un ejercicio vano, máxime cuando media más de un siglo de separación, puede que



Extrañas compañeras de cama. Ilustración de D. M. Friston para Carmilla (1871), de Sheridan Le Fanu. (Colección del autor).

resulte más productivo buscar las raíces de *Drácula* en los antecedentes literarios. Una obra que sin duda cautivó la imaginación de Stoker fue la elegante novela corta *Carmilla* (1871), de Joseph Sheridan Le Fanu, en la que el lesbianismo de buen gusto añadía picante al guiso literario vampírico. Le Fanu, otro dublinés con cuyos refinados relatos de fantasmas Stoker muy probablemente debía de estar familiarizado, relata una historia de talante onírico en la que los recuerdos de infancia, el vampirismo y el amor homosexual se desarrollan con la lógica surrealista de un cuento de hadas. Laura, una joven que reside en una especie de castillo de cuento en la provincia austriaca de Estiria, es la narradora de la historia. Tiene el extraño recuerdo infantil de una visita nocturna por parte de una hermosa muchacha que, para el lector, aunque no para la narradora, destila un claro sabor a vampirismo. Años más tarde, la muchacha vuelve a aparecersele, esta vez en la forma de Carmilla, una misteriosa y joven dama que busca refugio en su hogar envuelta en una nube de secretos e intriga. Carmilla recuerda el mismo sueño. Las dos jóvenes establecen un poderoso vínculo: «En ocasiones, tras una

hora de apatía, mi extraña y bella compañera me cogía de la mano y la sostenía con un cariñoso apretón, renovado una vez tras otra; ruborizándose suavemente, observando mi rostro con mirada lánguida y ardiente mientras su respiración se aceleraba de tal modo que su vestido se alzaba y caía con sus tumultuosas inspiraciones. Era como el ardor de un amante; me avergonzaba; me resultaba odioso y, sin embargo, irresistible; y con ojos regocijados ella me atraía hacia sí y sus cálidos labios recorrían mi mejilla en besos; y me susurraba, casi mediante sollozos: “Eres mía, serás mía y ambas somos una para siempre”».

Las hipnóticas cadencias de *Le Fanu* elevan *Carmilla* hacia algo cercano a un poema en prosa. Se trata, sin discusión, de una de las obras más distinguidas e influyentes de la literatura vampírica en lengua inglesa. La narradora va descubriendo paulatinamente la identidad de Carmilla Karnstein como vampira en una narración en la que la propia identidad acaba desdibujándose y deviniendo algo ambiguo. La historia contiene un fuerte trasfondo del mito del *doppelgänger*, así como la conmovedora ironía de que Carmilla (la cual, descubriremos, también es conocida como Marcilla y Millarca) es a su vez víctima además de depredadora.

No se sabe con precisión cuándo fue a dar Stoker con *Carmilla*; tanto sus biógrafos como sus críticos suelen dar tal encuentro por hecho principalmente en base a los inconfundibles ecos del relato en *Drácula*, así como por sus notas, que especificaban «Estiria» como la patria inicial de Drácula. Aunque las notas no contienen ni una sola alusión más a los vampiros de ficción, la versión definitiva de la novela está repleta de resonancias textuales. Además de *Carmilla*, entre otros relatos vampíricos que podrían haber cautivado su imaginación adolescente destacan «No despertéis a los muertos» (aprox. 1800, generalmente atribuido a Johann Ludwig Tieck) y «La muerta enamorada» (1843) de Théophile Gautier, sobre un sacerdote obsesionado y seducido por una vampira cortesana llamada Clarimonde (que está singularmente cerca de ser un anagrama de «Carmilla», lo cual sugiere una influencia sobre *Le Fanu*). Demasiado a menudo se ignora o minusvalora como inspiración evidente de *Drácula* el cuento anónimo alemán «El forastero misterioso»

(traducido al inglés en 1860), centrado en un caballero vampiro que reside en un maltrecho castillo de los Cárpatos. El cadaveroso aspecto de Azza von Klatka esconde una fuerza terrible. Tiene el poder de imponer su voluntad sobre la de los lobos y duerme, resguardado en un ataúd, en una capilla que se cae a pedazos; cualquiera que le observe en su momento de descanso queda paralizado. Nunca se le ve comer. Klatka va rejuveneciendo y recuperando el color a medida que su joven víctima se debilita paulatinamente, marcada por una extraña herida en el cuello que se niega a cicatrizar. Finalmente, un sabio anciano bien versado en las costumbres de los vampiros, solicita la ayuda de la joven para destruir a Klatka en su ataúd, salvando así su vida.

Es posible que Stoker leyera algunos de estos cuentos en su juventud o que sintiera una perdurable fascinación por lo sobrenatural, pero el hombre que acabaría ganando fama mundial como el autor del «más extraño de los relatos extraños» no dio indicio alguno de albergar tales predilecciones mientras era estudiante en el Trinity College de Dublín (1864-70). Los intereses de Stoker eran amplios y destacó en actividades tanto atléticas como académicas, graduándose con honores en Matemáticas puras. Desde una edad bien temprana, Stoker se vio atraído por la realidad exagerada de los debates de ateneo y el teatro, por la literatura y por aquellos individuos que encarnasen cualidades dramáticas y arquetípicas. Mientras aún estudiaba en el Trinity, se convirtió en ferviente admirador de Walt Whitman, defendiendo al poeta en el momento álgido de la polémica generada por *Hojas de hierba* y escribiéndole largas cartas en las que se desnudaba emocionalmente. A los veinticuatro años, Stoker articuló ante su ídolo norteamericano un radical anhelo de fusión que iba más allá de las convenciones y los géneros: «Qué entrañable resulta que un hombre recio y saludable», escribió Stoker, describiéndose a sí mismo, «con mirada de mujer y deseos de infante, sienta que puede hablar de tal manera ante un hombre que podría ser, si así lo desea, padre, hermano y esposa de su alma». Al mismo tiempo, Stoker le aseguraba a Whitman —quizá intentando convencerse a sí mismo— que, en lo básico, era «conservador». Whitman respondió a su misiva y con el tiempo acabaron conociéndose en persona.