

ALGO EN LA SANGRE

*La biografía secreta de Bram Stoker,
el hombre que escribió Drácula*

DAVID J. SKAL

Traducción: Óscar Palmer Yáñez



ES POP ENSAYO
ES POP EDICIONES

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Bram Stoker: ¿Abajo el telón?

11

CAPÍTULO UNO

El niño que se fue con las hadas

19

CAPÍTULO DOS

Influencias mesméricas

63

CAPÍTULO TRES

Canciones de Cálamo, canciones de Safo

103

CAPÍTULO CUATRO

Noviazgos y compromisos

159

CAPÍTULO CINCO

Londinenses

211

CAPÍTULO SEIS

Pantomimas infernales

259

CAPÍTULO SIETE

La isla de los hombres

293

CAPÍTULO OCHO

Un país más allá del bosque

325

CAPÍTULO NUEVE

Oscar redivivo

401

CAPÍTULO DIEZ

Restos mortales

445

CAPÍTULO ONCE

La maldición de Drácula

523

Agradecimientos

607

Notas

611

Bibliografía

639

Índice onomástico

649

INTRODUCCIÓN

BRAM STOKER: ¿ABAJO EL TELÓN?

¿QUÉ CLASE DE HOMBRE ES ÉSTE?

— Bram Stoker, *Drácula*

No existe ninguna fotografía de Bram Stoker sonriendo.

El verdadero Bram Stoker, o al menos el ser humano fehacientemente documentado en docenas de ocasiones por una sucesión de cámaras curiosas en el transcurso de seis décadas, desde mediados del siglo XIX hasta comienzos del XX, es un individuo serio, estudioso, por momentos agarrotado y de expresión a menudo sobresaltada. No le agrada verse observado. La imagen se da completamente de bruces con toda una vida de descripciones que lo definen como un hombre afectuoso y cordial, rebosante de buen humor irlandés. En sus notas preparatorias para *Drácula*, Stoker imagina que su rey vampiro también sufre un problema de imagen, en concreto que las fotografías tienen la capacidad de penetrar su carne para revelar su esqueleto desnudo. Los pintores no son capaces de ver tal esqueleto ni tampoco de plasmar adecuadamente la fisonomía de Drácula. El lienzo terminado siempre se parece a otra persona.

El primer retrato fotográfico de Stoker, y el único que se conserva de su infancia, muestra a un muchacho de ocho años, de aspecto incómodo, vestido con zaragüelles y mirando directamente a la cámara, como preguntándose qué es lo

La única foto conocida de Bram Stoker escribiendo.

que se espera de él. Muestra una expresión característicamente angustiada que se repetiría numerosas veces a lo largo de su vida, cada vez que le rondaba una cámara. «Angustiado» es una palabra particularmente apropiada para un jovenzuelo cuyos recuerdos anteriores a los ocho años giraban en torno a la enfermedad y la inminencia de la muerte, y cuyo legado quedaría consolidado por un fantástico redivivo inmune a ambas cosas.

Un biógrafo anterior se quejó de que «Stoker compartía recuerdos con el mismo egoísmo que una vieja al servir la sopa». Y es cierto. No dejó a su paso una crónica de su vida y apenas ningún texto personal o íntimo. Como resultado, gran parte de lo que se ha escrito sobre Stoker se ha centrado en los detalles ampliamente documentados de su prolongado empleo como gerente del gran actor y productor teatral victoriano Sir Henry Irving, lo cual desvía la atención de la pregunta que siempre ha interesado en mayor medida a los lectores: ¿qué era exactamente lo que tenía en la cabeza el hombre que escribió *Drácula*?

La prodigiosa capacidad de trabajo de Stoker (por ejemplo, escribir hasta cincuenta cartas al día para que Irving las rubricara) y las reservas de energía añadida que impulsaban la frenética producción de novelas folletinescas en su supuesto «tiempo libre» han sido tratadas principalmente con pasmada admiración. Aunque el concepto actual del estajanovismo aún no había sido reconocido ni nombrado en tiempos de Stoker, éste encarnaba por completo el modelo victoriano de compensar las inseguridades por la vía del exceso. La ética laboral protestante siempre ha tenido un problemático lado oscuro, uno en el que Stoker habitó con aterrador brío.

Las crónicas sobre Stoker han adolecido también de un deplorable efecto de cámara de resonancia, a medida que ciertas asunciones y pormenores se iban repitiendo con tanta frecuencia que han acabado aceptándose como hechos irrefutables. Por ejemplo, ¿hasta qué punto se inspiró Stoker en la leyenda del cacique valaco Vlad el Empalador, aparte de tomar prestado su apodo histórico de «Drácula»? La respuesta es que no demasiado... por mucho que la idea haya dado pie a una pequeña y endogámica industria de comentarios, ensayos y películas. ¿Y qué hay de la idea ampliamente aceptada de que Irving en persona fue el modelo directo para Drácula? En este caso, la verdad tiene más matices. Ciertamente, la celebrada interpretación de Mefistófeles realizada por Irving en *Fausto* muestra un parecido familiar con el señor de los vampiros o por lo menos con los Dráculas sardónicos y sugestivos surgidos en el siglo XX, que poco tienen que ver con el personaje original de Stoker. Es cierto que *Drácula* tiene influencias teatrales, pero las raíces esenciales del conde tienen un origen más identificable en los monarcas del averno de las pantomimas

navideñas que prendieron la chispa en la imaginación de Stoker cuando éste aún era un muchacho. Sus entusiastas —y recientemente descubiertos— escritos sobre estos tradicionales relatos fantásticos teatrales son una revelación y podrá usted encontrarlos reproducidos en este libro por primera vez desde que Stoker los consignara al papel. Igual que *Drácula* acabaría convirtiéndose en un aterrador cuento de hadas para adultos, el *Fausto* de Irving, con no poca contribución de Stoker, halló el éxito como una especie de diabólica pantomima para adultos.

Por supuesto, todo en *Drácula* nos conduce inexorablemente al sexo. ¿Tuvo Stoker un matrimonio asexuado? ¿Tuvo la sífilis algo que ver en su fallecimiento? ¿Fue gay o bisexual? Durante la mayor parte de su vida tales categorías no existieron, no se tenía un concepto de la orientación sexual como una condición fija e inmutable y es dudoso que Stoker hubiera entendido siquiera tales etiquetas. Pero varios de sus amigos más íntimos —el novelista Hall Caine, la actriz Genevieve Ward y el dramaturgo W. G. Wills— llevaron vidas personales fascinantemente veladas que apenas fueron escrutadas en una época que reverenciaba la «amistad romántica» entre hombres o entre mujeres. Stoker prosperó en un mundo viril en el que la homosociabilidad generalizada permitía que las relaciones masculinas íntimas se ocultaran a plena vista... al menos hasta el escándalo provocado por la caída de Oscar Wilde, cuando (parafraseando al crítico cultural Mark Dery) los perímetros de la sexualidad masculina quedaron culturalmente electrificados. A finales de la era victoriana, los perímetros estaban electrificados e *iluminados* por lámparas de gas.

Dublineses ambos, Wilde y Stoker mantuvieron una relación de familiaridad mutua —aunque no fueran completamente amigos— desde los años setenta del siglo XIX hasta el juicio y el encarcelamiento de Oscar en 1895. Tal como escribí hace casi un cuarto de siglo, «Wilde y Stoker presentan un fascinante juego de extremos victorianos, sombras espejo en incómodas órbitas recíprocas». Las décadas transcurridas desde entonces sólo han reforzado mi observación. Ambos estuvieron profundamente influidos por madres inteligentes y de mucho carácter (aunque de temperamentos diametralmente opuestos); ambos estudiaron en el Trinity College; ambos se sintieron atraídos por el teatro y fascinados por el folclore y los cuentos de hadas, admiraron a Walt Whitman y a Henry Irving y mostraron interés romántico por la misma bella muchacha de Dublín, Florence Balcombe. Oscar, quizás, cortejó a su «Florrie» movido por el ardor estético; Stoker acabó casándose con ella, si bien su matrimonio sería descrito como carente de pasión. Ambos escribieron obras maestras de la ficción macabra sobre monstruos victorianos que consumen y destruyen. Y ambos expresaron una fascinación perdurable por los enigmas del sexo y el género; Bram en sus escritos y Oscar, de manera

más desastrosa, en su vida. También resulta fascinante que Stoker se viera atraído por los padres de Wilde como extravagantes sustitutos de su familia, mucho más convencional y recatada. Mientras que una de las frases más famosas de *Drácula* —«Los hijos de la noche... ¡qué música hacen!»— nos trae inmediatamente a la cabeza la característica pronunciación de Bela Lugosi, fue la estrambótica y teatral madre de Oscar Wilde quien proporcionó la inspiración original. Como si de un personaje de una novela gótica clásica se tratara, el hijo de Lady Wilde fue un *doppelgänger* que rondó continuamente la vida de Stoker tanto a nivel creativo como psicosexual, del mismo modo que *El retrato de Dorian Gray* oscurece e ilumina *Drácula*. No es una coincidencia que Wilde fuese perseguido como una amenaza sexual para el Londres victoriano en el mismo momento cultural en el que Stoker creaba al mayor monstruo sexual de todos los tiempos.

Este libro aborda cuestiones de identidad e inquietud sexual dentro de un contexto más amplio de trastornos existenciales científicos, religiosos y personales propios del siglo XIX. La apasionada correspondencia juvenil de Stoker con Walt Whitman y su declaración de camaradería entre personas del mismo sexo aparece aquí reproducida por primera vez en su totalidad (los textos completos de sus cartas nunca habían sido incluidos en ninguna de sus biografías), al igual que su hasta ahora desconocida intervención autoral en una dificultosa producción de *Safo* en Dublín en 1875, sus poemas recientemente hallados y sexualmente ambiguos y, por último, un fragmento de una novela inconclusa y sutilmente homoerótica titulada *The Russian Professor*, de descubrimiento también reciente.

El reflejo instintivo de Stoker en busca de la privacidad, su reticencia automática a revelar demasiado sobre sí mismo o sobre Henry Irving, les hizo un buen servicio a ambos. Irving y su primera actriz, Ellen Terry, fueron reverenciados como el benevolente rey lagarto y la hada madrina de la escena británica, pero los dos llevaron tortuosas vidas privadas y es dudoso que Irving hubiera sido tan ensalzado o incluso nombrado caballero si el público hubiera sabido que abandonó impulsivamente a su esposa y a sus dos hijos o que Terry dio a luz dos veces fuera del matrimonio. Entre las responsabilidades de Stoker estaba la de organizar sus viajes y sus alojamientos, desviando la atención de una relación adúltera que se desarrolló a plena vista. Resulta irónico a más no poder que Irving y Terry elevasen de manera extraordinaria la reputación del teatro, teniendo en cuenta lo fácilmente que se les habría podido acusar de los rasgos estereotípicos de inmoralidad que llevaban persiguiendo a los actores desde los tiempos de Shakespeare. Gracias a la siempre atenta discreción de Stoker en todo lo concerniente a las relaciones públicas, eso es algo que nunca sucedió.

El buen tino de Stoker como gerente, brillantemente explotado por Irving, transformó de manera radical el teatro victoriano. Pero Stoker, trabajando por su cuenta, transformó el futuro de la cultura popular creando a la superestrella más multimediática de todos los tiempos, una criatura nacida en las tradiciones orales del folclore, gestada en la palabra escrita e inmortalizada en la era de la imagen en movimiento. A pesar de su talento, Irving simplemente no tenía tanto alcance ni variedad de registros. Drácula sí.

El título provisional de este libro fue durante un tiempo *Bram Stoker: The Final Curtain (Abajo el telón)*. Pretendidamente, el «telón» iba a subir y bajar a tres niveles. En primer lugar, es una referencia adecuada para un maestro de la literatura macabra que también fue consumado hombre de teatro. En segundo, porque, aunque éste no será ni mucho menos el último libro que se publique sobre Stoker (el volumen de material publicado, tanto para el mundo académico como para el público generalista, continúa creciendo de manera exponencial), el descubrimiento de nuevos documentos que arrojen nueva luz sobre su figura es altamente improbable. A un tercer nivel mucho más personal, el título original describía la que será mi última incursión prolongada en el reino de Bram Stoker y la perdurable fascinación de *Drácula*.

Pero, al final, he llegado a la conclusión de que Drácula no tiene finales, ni puede tenerlos. Drácula nunca termina. No lo hará en mi vida ni tampoco en la suya, querido lector. Su inmortalidad y su omnipresencia cultural dependen por completo de la magia de la sangre, el más antiguo, profundo y paradójico de los símbolos humanos. Tan mutable como el propio Drácula, con el increíble poder de asumir interminables formas metafóricas, la sangre es la medida de todo y la esencia que todo lo envuelve: la vida y la muerte, la salud y la enfermedad, la ira, la pasión y el deseo; todo ello se ve impulsado por la sangre y conceptualizado por ella. Los lazos de sangre nos atan a nuestras familias. Los linajes sanguíneos nos proporcionan un vínculo con el pasado atávico al tiempo que nos sirven como principal conexión con el futuro. La visión de la sangre aterriza a unos y es considerada erótica por otros, pero nunca deja de llamar la atención. Pensamos en la sangre de continuo, tanto si somos conscientes de ello como si no.

Stoker comprendió todas estas dimensiones y significados de la sangre o, como mínimo, las intuyó con fuerza, particularmente en todo lo relacionado con las cuestiones del sexo, la masculinidad y el mordiente temor victoriano a la corrupción de la sangre, el contagio y la extraña doctrina hematológica de la «degeneración» evolutiva. Pugnó con todas ellas en *Drácula* del mismo modo que pugnó con ellas en su vida real. Al final, parece decirnos Stoker, los significados

fundamentales giran inevitablemente en torno a algo en la sangre. Secretos en la sangre. Revelaciones en la sangre. Misterios en la sangre.

Por tomar prestadas las palabras de un admirador declarado de *Drácula*, Sir Winston Churchill, sobre la naturaleza desconcertante de Rusia (histórica e incidentalmente una gran fuente de tradiciones populares sobre los no-muertos), el propio Bram Stoker equivale a «un acertijo envuelto en un misterio encerrado en un enigma; pero quizás haya una llave».

Espero que *Algo en la sangre* proporcione al fin un llavero perdido para el castillo vampírico en el interior de Stoker o, al menos, un medio para penetrar en algunas de sus estancias previamente inaccesibles.

DAVID J. SKAL

Los Ángeles, 2016

CAPÍTULO UNO

EL NIÑO QUE SE FUE CON LAS HADAS

¡MONSTRUO! ¡DEVUÉLVEME A MI HIJO!

— *Drácula*

«En mi infancia», escribió Bram Stoker sobre sus primeros años en el Dublín victoriano, «nunca supe lo que era estar de pie». Misteriosamente postrado en la cama «hasta poco antes de cumplir los siete años», acabaría creciendo hasta convertirse en un robusto gigante y un victorioso atleta, más alto y corpulento que su padre y sus hermanos, alzándose por encima de su familia con su metro ochenta y ocho de altura en una época en la que la estatura media de los hombres de veintidós años en Gran Bretaña era de sólo un metro sesenta y cinco. Según escribió su hijo con motivo del centenario de su nacimiento en 1947, Stoker atribuía directamente su increíble estirón a «una prolongada enfermedad infantil». Pero eso sólo añade otro misterio, ya que las estadísticas médicas establecen una correlación directa entre la altura de los adultos y su salud durante la infancia, siendo este factor igual de decisivo que la genética.

La historia de Stoker, por lo tanto, desafía a la ciencia médica en la misma medida en la que desafía al sentido común. No obstante, su familia insistía en que era cierta. En cualquier caso, tal como opinó en más de una ocasión Sir Arthur Conan Doyle —amigo de Stoker durante la última etapa de su vida— a través de

Bram Stoker de niño, aprox. 1854. Fotografía desconocido.

su portavoz ficticio Sherlock Holmes: «Cuando has excluido lo imposible, aquello que queda, por improbable que parezca, debe ser la verdad».

O, al menos, un inicio de entendimiento.



La historia de la Irlanda pretérita esta inextricablemente ligada a su folclore. Los primeros habitantes de la isla llegaron en algún momento en torno al 7.000 a. C., por mar o, según especulan numerosos historiadores, a través de un istmo que habría unido Irlanda con Escocia, posteriormente perdido debido al crecimiento de las aguas a finales de la Era Glacial. Tumbas neolíticas irlandesas quinientos años más antiguas que las pirámides de Guiza y mil más que Stonehenge ofrecen el testimonio perdurable de una sociedad primitiva que no dejó registros escritos de sus creencias, pero sí un rico depósito arqueológico que revela una cultura agrícola tan pendiente de la presencia de la muerte y de lo sobrenatural como de los ciclos de las estaciones y del movimiento de las estrellas. Los ritos funerarios tenían una relevancia central. Al noroeste de Dublín, cerca de Kells, se encuentra Newgrange, la estructura más antigua de Irlanda y también su tumba más monumental: un montículo de tierra y piedras de noventa metros de ancho, diseñado por ingeniosos astrónomos de antaño para que su interior quedase iluminado por el primer sol del solsticio de invierno, marcando así el inicio de un nuevo ciclo vital y cosechero. En la actualidad, las intrincadas tallas neolíticas de círculos, espirales y formas onduladas halladas en Newgrange son identificadas universalmente como diseños «celtas», a pesar de que los celtas no arribaron a las costas irlandesas hasta mucho más tarde, durante la Edad del Hierro. Irlanda nunca fue invadida por el Imperio romano, cuyos habitantes llamaban a la isla Hibernia, el país del invierno, que consideraban agreste, bárbaro e imposible de civilizar. El puesto de avanzada más occidental de Europa era, a todos los efectos prácticos, el fin del mundo.

Con la caída del Imperio romano, los celtas llegaron a Britania e Hibernia desde Europa Central, llevando consigo una sociedad jerárquica distinguida por un nivel nada escaso de barbarismo. Varios escritores clásicos, entre ellos Julio César, describieron ritos de la cosecha marcados por sacrificios humanos supervisados por la clase sacerdotal de los celtas, los druidas. Según César, todo el ámbito celta era «devoto en grado sumo de los ritos supersticiosos», recalcando en concreto su creencia en que «las almas no se extinguen con la muerte, sino que transmigran de un cuerpo a otro, y aseguran que gracias a esta enseñanza los hombres dan mayores muestras de valor al descartar el temor a la muerte».

El festival de la cosecha más importante de los celtas era el *sambain* o *Víspera de Noviembre*, momento en el que el mundo de los vivos y el de los muertos tenían permitido interactuar. Durante la cosecha, se realizaban sacrificios a los dioses paganos para asegurar la supervivencia durante el invierno. Con la llegada del cristianismo a Irlanda a partir del siglo V a través de san Patricio y otros misioneros, las festividades paganas comenzaron a fundirse con las cristianas, y en el siglo IX, para fomentar las conversiones, el calendario del papa Gregorio desplazó las fiestas de la Iglesia para que coincidieran con los viejos festivales paganos. Las Navidades dejaron de celebrarse en primavera para hacerlas coincidir con las saturnales romanas, y el Día de Todos los Santos pasó al uno de noviembre para alentar otro tipo de comunión con los muertos capaz de competir con el *sambain*, el cual, en cualquier caso, no llegó a ser suprimido del todo y sobrevive en la actualidad convertido en Halloween.

El folclore irlandés no se vio en modo alguno limitado por las enseñanzas del cristianismo, del que a menudo extrajo considerables fuentes de inspiración. Antiguos dioses paganos se vieron metamorfoseados en una delirante variedad de hadas y trasgos, mientras que el dios cristiano y el diablo intervenían con no poca frecuencia en los relatos como observadores. La Iglesia católica no realizó ningún esfuerzo serio por desalentar las creencias populares irlandesas y el populacho tampoco tuvo ningún problema para equilibrar dos sistemas de creencias sobrenaturales. Como resultado, su tradición oral acabó siendo una de las más ricas y complejas del mundo.

Los monasterios católicos de Irlanda introdujeron el alfabeto romano y mantuvieron vivos el conocimiento y la escritura durante la Edad Media —algunos han llegado hasta el extremo de afirmar que salvaron la civilización—, y su transcripción y preservación de las sagas y leyendas irlandesas, así como la producción de Evangelios en latín extraordinariamente ilustrados, como el *Libro de Kells* (en torno al año 800), revela un profundo amor por el lenguaje considerado a menudo el manantial del que fluye una interminable capacidad irlandesa para la narración. Ningún otro país del tamaño de Irlanda ha realizado semejante contribución a la literatura mundial y tampoco hay otro que pueda presumir de tener cuatro premios Nobel de literatura, todos en el siglo XX: W. B. Yeats, George Bernard Shaw, Samuel Beckett y Seamus Heaney. El logro de los escribas medievales resulta más impresionante aún teniendo en cuenta que coincidió, a partir del siglo IX, con más de cien años de incursiones vikingas durante las cuales los monasterios fueron saqueados con regularidad. Antes de ser asimilados por la sociedad irlandesa, los vikingos construyeron asentamientos que acabarían evolucionando en ciudades relevantes, entre ellas Dublín, Wexford, Limerick y Cork.

El idioma irlandés, como el escocés y el manés, es céltico/gaélico y descende de las mismas raíces indoeuropeas. El inglés medieval fue introducido en Irlanda en el siglo XII, pero ninguna forma de inglés predominó en Irlanda hasta el siglo XIX y sólo tras centurias de conflicto político y religioso entre ingleses e irlandeses. Siete siglos de dominio normando e inglés dieron comienzo en 1169 con la invasión de la isla por parte de mercenarios. Con la Reforma anglicana dio comienzo un periodo brutal de represión contra los católicos que supuso la confiscación de tierras y auténticas masacres. A finales del siglo XVIII, el noventa y cinco por ciento de las tierras de Irlanda eran propiedad de protestantes.

Ya en el siglo XIX, Dublín se había convertido en una de las principales ciudades y centros de comercio de Gran Bretaña, llamada en ocasiones la Segunda Ciudad del Imperio. Sus insolubles problemas de hacinamiento, miseria e insalubridad eran igual de desmedidos y, de hecho, se contaban entre los peores de Europa. La muerte era una presencia viva, por mucho que su siniestra vitalidad quedara expresada de manera indirecta a través de la hosca laboriosidad de los enterradores, las continuas procesiones de dolientes y el incesante baile de los gusanos.

El 8 de octubre de 1847, una carta de un clérigo local llamado Richard Ardille apareció publicada en el *Dublin Evening Mail*, abordando el que se percibía como un problema básico: «Un mal que debe ser remediado, que considero exige la atención seria del Gobierno y de todos los ciudadanos, es la práctica actualmente prevalente de celebrar los enterramientos en cementerios situados intramuros, rodeados como están por barrios densamente poblados, cuyos habitantes viven inhalando de manera constante una atmósfera nociva en carácter y efecto». Ardille continuaba con algunas observaciones directas:

He celebrado funerales en los que los restos de siete cadáveres fueron exhumados para hacer sitio y que un octavo pudiera ser enterrado; le preguntaría a cualquier hombre racional si podría esperar que una ciudad en la que tales escenas se repiten con frecuencia puede mantenerse sana. En ningún país, salvo en Gran Bretaña e Irlanda, se realizan enterramientos dentro de los límites de las ciudades o pueblos. [...] En el continente de Europa tal ofensa contra la propiedad resulta inaudita. Entre los nativos bárbaros, tal como se les denomina, los muertos son consumidos por el fuego o enterrados a una distancia prudencial de sus moradas; pero en la refinada y civilizada Inglaterra se sigue tolerando este pernicioso sistema.

Aunque no existía una relación demostrada entre la putrefacción de los cementerios de Dublín y ningún brote viral, el abarrotamiento de los camposantos

producía un terrible hedor que a principios del siglo XIX preocupó sobremanera a los promulgadores de la «teoría de la miasma», siempre ansiosos por encontrar motivos ambientales —e incluso meteorológicos— para desconcertantes problemas sanitarios en centros urbanos congestionados. La enfermedad, desde el punto de vista miasmático, era en esencia entendida como la acción misteriosa de fantasmas vaporosos. En el caso de los cementerios, esta analogía fantasmal resulta particularmente apta, ya que por debajo de la superficie pseudocientífica de la teoría de la miasma bullían antiguas y pertinaces supersticiones sobre el temible poder de los muertos para ejercer influencia desde la tumba y debilitar a los vivos.

De hecho, no era poco habitual que los cadáveres abandonaran sus tumbas en el Dublín victoriano. Bram Stoker nació apenas quince años después de que la Ley de Anatomía se aprobase en Gran Bretaña, permitiendo la donación de cadáveres para la disección médica. Hasta entonces los cirujanos habían dependido de los «resurreccionistas» —es decir, ladrones de tumbas— para que les proporcionasen los cadáveres necesarios para el estudio y la enseñanza. El cementerio de Glasnevin en Dublín, el mayor de Irlanda, había sido un objetivo habitual. Sobre sus muros se levantaron dos atalayas para facilitar la vigilancia nocturna y allí siguen en la actualidad, si bien su propósito ya había quedado engarzado en la memoria de Irlanda cuando Stoker era niño. La Ley de Anatomía fue ferozmente debatida durante años antes de ser promulgada. En última instancia los cuerpos liberados para los laboratorios procedían en su gran mayoría de hospitales, cárceles y asilos, al igual que sucedía en Inglaterra (el relato «El ladrón de cadáveres», escrito por Robert Louis Stevenson en 1884 y basado en los célebres crímenes de Burke y Hare en los años veinte de aquel mismo siglo, estaba ambientado en Escocia). Gran parte de la oposición a la Ley de Anatomía seguía las divisiones de clase. El renombrado periodista y panfletista William Cobbett puso en duda que la ley fuera realmente necesaria para los propósitos de la ciencia médica. «¿Ciencia? ¿Por qué, para quién es la ciencia? No para los pobres. Por lo tanto, si realmente es necesario para los propósitos de la ciencia, que se queden con los cadáveres de los ricos, en cuyo beneficio es cultivada dicha ciencia». No hará falta decir que la modesta propuesta de Cobbett jamás fue considerada y mucho menos adoptada. El miedo y las preocupaciones sobre la ciencia del siglo XIX persistirían como ingrediente esencial de las energías literarias góticas que acabarían catapultando el nombre de Bram Stoker a la fama mundial.

Se dice a menudo que la muerte es una parte normal de la vida y esto era particularmente cierto en la Irlanda victoriana. En su gran mayoría la gente moría tal como había nacido: en su casa, rodeada de su entorno y personas familiares. El proceso de la muerte no había quedado secuestrado por las clínicas; de hecho, existía un claro



*Arriba: Cementerio Mount Jerome, lugar de descanso de la familia Stoker en Dublín.
Abajo: Cenotafio con serpiente celta. Cementerio Mount Jerome. (Fotos del autor)*

estigma social unido a la idea misma de morir «en el hospital». No sin motivo, las instituciones médicas eran a menudo temidas y consideradas poco menos que tatorios, refugio para los desesperados y auténtico último recurso. La esperanza de vida en Dublín a mediados del siglo XIX era miserablemente corta; vivir más allá de lo que en la actualidad consideramos la mediana edad podía resultar una agradable sorpresa incluso en los hogares de la clase media, y un sueño imposible para los trabajadores y los pobres. Más siniestros aún eran los índices de mortalidad infantil. Casi una cuarta parte de todos los niños nacidos fallecían antes de alcanzar los cinco años y entre los más pobres el índice de mortalidad podía aproximarse al cincuenta por ciento. Aunque la mortandad infantil contribuía a bajar notablemente las estadísticas de la esperanza media de vida, los números globales eran terribles se mire como se mire. Muchos hijos de clase trabajadora en Gran Bretaña eran inscritos al nacer en los llamados «clubes de enterramiento», con los que las familias se protegían frente a gastos fúnebres ruinosos o la vergüenza de la fosa común.

A los veintinueve años, Charlotte Matilda Blake Stoker (nacida Thornley) era una mujer inteligente, ilustrada y progresista procedente de una familia de militares del noroeste de Irlanda. En 1844 se casó con Abraham Stoker, un funcionario dublinés que le sacaba dieciocho años, y para 1847 la pareja ya tenía dos hijos: William Thornley (nacido en 1845 y conocido como Thornley) y Charlotte Matilda (nacida en 1846, conocida como Matilda). El tercero, Abraham Junior, familiarmente conocido y posteriormente célebre como Bram, llegó el 8 de noviembre de 1847 en el nº 15 de la calle Crescent (en la actualidad Marino Crescent), en Clontarf, una parroquia costera situada al norte de Dublín. Les seguirían otros cuatro hijos más: Thomas (1849), Richard (1851), Margaret (1853) y George (1854).

Los Stoker eran grandes partidarios del Dominio Protestante, si bien lo lejos que pudo llevarles tal dominio durante los años formativos de sus hijos es harina de otro costal. Abraham provenía de la clase artesana y comercial (su padre manufacturaba corsés) y fue el primer miembro de su familia que logró acceder a la clase media dublinesa o por lo menos metió el pie en sus inferiores y más precarios peldaños como funcionario público. No obstante, su progreso quedó entorpecido, debido quizás a cierta carencia de brío personal y profesional, pero también a causa de la presencia cada vez más numerosa de católicos romanos en las esferas pública y comercial.

Bram Stoker llegó al mundo a mediados de un siglo de cambios científicos y tecnológicos más acelerados y desestabilizadores que todos los experimentados hasta entonces por los seres humanos. La tensión entre los puntos de vista religiosos y científicos era particularmente pronunciada, y el desarrollo intelectual y literario del propio Stoker le condujo a toda una vida de malabarismos entre el

materialismo y la fe, entre la razón y la superstición. En las ciencias, 1847 marcó el año del nacimiento de Thomas Alva Edison y Alexander Graham Bell, la primera vez que se usó cloroformo como anestésico en cirugía y el primer avistamiento por telescopio de un cometa invisible a simple vista.

En 1847 el mundo de las artes y las letras acogió el estreno de la ópera *Macbeth* de Verdi y la publicación de *Cumbres borrascosas*, de Emily Brontë, y de *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë¹, dos novelas muy pertinentes para los estudios de Stoker debido a su plasmación en clave gótica del peso de los traumas de la infancia. Curiosamente, las dos contienen referencias al vampirismo. En *Jane Eyre*, la protagonista homónima se ve alejada del hombre al que ama, Edward Rochester, por la esposa de éste, Bertha, una loca de atar que vive encerrada en el ático, desde donde les lleva a todos a la ruina. A Jane le recuerda al pestilente espectro alemán del «vampyre» y su descripción coincide apropiadamente con la del no-muerto atiborrado de fluidos del folclore, con «el rostro descolorido», los «labios hinchidos y oscuros», los «ojos inyectados en sangre». Los vampiros de la tradición popular eran campesinos rubicundos; sólo en la literatura acabarían alcanzando una mortal palidez aristocrática. Bertha gruñe y muerde como un animal y, al igual que tantos vampiros de las leyendas, acaba siendo destruida en última instancia por el fuego. En *Cumbres borrascosas*, el antihéroe byroniano Heathcliff, tras haber sido blanco de hasta el último epíteto demoníaco imaginable, impulsa finalmente a Nelly Dean, la narradora, a preguntarse (más o menos al mismo tiempo que él cava en la tumba de su amor perdido), «¿Es un necrófago o un vampiro?».

Aquel mismo año, sedientas criaturas nocturnas protagonizaron la publicación en libro del farragoso serial *Varney el vampiro o El festín de sangre*, un *penny dreadful* del anónimo y prolíficamente prolijo James Malcolm Rymer. Su narración demorada hasta el absurdo y escabrosamente ilustrada ocupó la atención popular en gran medida como lo haría un siglo más tarde la serie de televisión *Sombras en la oscuridad*, un culebrón gótico similarmente interminable de finales de los años sesenta con un vampiro llamado Barnabas Collins como socios aproximado de Lord Francis Varney, a un ritmo de cinco entregas semanales. En algún momento, muchos años más tarde, Stoker encontró un ejemplar sin duda bien manoseado de *Varney* y adaptó fielmente parte del mismo en escenas claves de *Drácula*.

Es muy posible que Charlotte leyera *Jane Eyre* y *Cumbres borrascosas*, pero casi seguro que no debió de leer *Varney*. Por otra parte, puede que no tuviera tiempo para leer ninguna de ellas, ya que el embarazo de Bram debió de ser ciertamente

1. Publicadas originalmente con los seudónimos de Ellis Bell y Currer Bell, respectivamente.



Izquierda: Retrato sin fechar de la madre de Bram, Charlotte Stoker. Fotógrafo desconocido.

Derecha: Abraham Stoker, padre de Bram, en 1865. Fotógrafo desconocido.

angustioso. William Thornley había nacido durante el primer año de una ominosa plaga que afectó a los cultivos de patata y Matilda durante el segundo año de la misma, aún peor. Fue el comienzo de una pesadillesca tragedia nacional que nadie podría haber anticipado y nadie podría olvidar. El día de Nochebuena de 1846, cuando Matilda apenas había cumplido los seis meses, se publicó como parte de los diarios de sesiones de la Cámara de los Comunes un alarmado informe oficial en el que se detallaban desventuradas escenas irlandesas «que ninguna lengua ni pluma podrían transmitir», pero que describía en cualquier caso a una familia de «seis esqueletos famélicos y cadavéricos, en apariencia muertos» que se habían «acurrucado en un rincón sobre un poco de paja sucia».

La perturbadora crónica en primera persona proseguía con detalles descriptivos que evocaban el lenguaje de las novelas góticas, pero basados en hechos reales: «Me acerqué horrorizado y descubrí gracias a un suave quejido que seguían con vida, febriles, cuatro niños y lo que en otro tiempo había sido un hombre. Resulta imposible entrar en detalles. Bastará decir que en escasos minutos me vi rodeado por al menos doscientos de tales fantasmas, unos espectros tan aterradores, bien a causa del hambre o bien de las fiebres, que no hay palabras para describirlos.



El serial folletinesco Varney el vampiro, de James Malcolm Rymer, se recopiló como libro en 1847, el año que nació Bram Stoker.

Sus chillidos demoniacos siguen resonando en mis oídos y sus horribles imágenes están grabadas en mi cerebro».

Cuando Charlotte se quedó embarazada con Bram, los efectos de la gran hambruna de la patata ya se habían hecho notar a lo largo y ancho de Irlanda; aparceros hambrientos y desahuciados acudieron en masa a los arrabales y hospicios de las ciudades, llevando con ellos la disentería, fiebres y el tifus. Relatos aterradores llegaron hasta Dublín desde el condado de Mayo, donde los asilos habían iniciado una transición inexorable hacia tanatorios. Aproximadamente al mismo tiempo que Bram era concebido, el *Mayo Constitution* informaba sobre los siniestros efectos de la fiebre: «En Ballinrobe el hospicio se halla en un estado completamente deplorable, después de que la pestilencia se ensañase con indigentes, funcionarios y todos los presentes. De hecho, todo el edificio es un horrendo osario. [...] El director ha caído víctima de esta espantosa enfermedad; su adjunto, un joven que dedicaba sus energías al bienestar de la Unión, se ha sumado a las víctimas; también la matrona ha fallecido; y el respetado y estimado galeno ha caído presa de los rigores de la pestilencia debido a sus atenciones constantes a los residentes enfermos».

Los Stoker soportaron la espantosa crisis sanitaria tras el baluarte de su casa adosada en Clontarf. El edificio, que todavía perdura, tiene una fachada engañosamente sencilla, pero sus tres plantas están repletas de elegantes molduras decorativas, chimeneas de mármol y un singular tabique trasero ligeramente perpendicular, nada típico de las construcciones victorianas; sus ventanas traseras dan a un largo patio trasero por debajo del nivel de calle, accesible a través de la cocina del sótano. Los alimentos infantiles preparados en esta estancia de grandes vigas habrían consistido principalmente en gachas y frangollos de cereales molidos con agua, aderezados en ocasiones con azúcar. Aún faltaban décadas para la llegada de los potitos e incluso de la pasteurización. La leche, a pesar de sus beneficios nutritivos, seguía siendo una opción arriesgada. Ni siquiera existía una comprensión real de las reglas básicas de la nutrición infantil. Las frutas y verduras, por ejemplo, estaban ampliamente consideradas perjudiciales para los muy jóvenes. Teniendo en cuenta tal ignorancia, el azote de la mortalidad infantil y de las enfermedades prematuras resulta mucho menos sorprendente.

Irónicamente, la misma cocina que proporcionó su nada suntuoso sustento a los tres hermanos Stoker acabaría siendo, a principios del siglo XX, el escondite fuertemente protegido de un inigualable festín visual: las joyas de la corona rusa, adquiridas como fianza a cambio de un préstamo de 25.000 \$ realizado por la República Irlandesa a los bolcheviques, que no tenían ningún uso práctico para tan extravagante recuerdo de los Romanov. En 1920, Catherine Boland, madre del patriota irlandés Harry Boland (que ayudó a negociar el préstamo) recibió el encargo de ocultar el tesoro en el n° 15 de Marino Crescent, que había adquirido hacía poco. No era una casa ostentosa y no llamaría la atención. Entre las joyas se encontraba la legendaria corona creada en 1762 para Catalina la Grande, adornada con cinco mil diamantes de la India, perlas y la segunda espinela más grande del mundo. El precioso alijo permaneció oculto en la casa natal de Bram Stoker hasta 1950, sin que su ubicación le fuera revelada a nadie hasta después de que la Unión Soviética hubiese devuelto el préstamo original. Esta historia disparatada pero cierta no habría estado fuera de lugar en alguna de las novelas de aventuras que Stoker adoró de joven y que acabaría escribiendo con el tiempo.

Sobre la cocina, la planta baja presume de un largo vestíbulo que conduce hasta una antecámara flanqueada por una sala de estar y un salón comedor. Los dos pisos superiores contienen varios dormitorios, aunque nadie ha conseguido determinar con exactitud cuál era ocupado por cada uno de los hijos de los Stoker. Bram podría haber compartido una habitación con su hermano o bien podría haber tenido su propio cuarto de convaleciente. Se ha imaginado que el dormitorio



El hogar en el que nació Bram Stoker, en Clontarf. (Fotografía del autor)

de Bram podría haber dado a la calle, con vistas al elegante parque con verjas de hierro que se extiende al otro lado de la calzada y, más allá, un pequeño vislumbre del mar de Irlanda para alimentar su imaginación soñadora, siendo el lugar al que posteriormente recordaría haber sido llevado en brazos para yacer «entre cojines sobre la hierba cuando hacía bueno».

Aunque idílico, también resulta improbable. Los recuerdos episódicos anteriores a los dos años (aproximadamente la edad a la que la familia se marchó de Crescent) son universalmente irrecuperables, pues están sometidos al bien estudiado fenómeno de la amnesia infantil, una parte normal del desarrollo del niño. Los recuerdos de Bram de cojines y hierba tuvieron que originarse más tarde y en otro lugar. Además, la costa de Clontarf, que previamente había atraído a nadadores y bañistas, se estaba convirtiendo en una marisma maloliente en un momento en el que las «miasmas» y los «vapores» eran responsabilizados de todo tipo de enfermedades; en años posteriores, debido a la preocupación originada por la acumulación de aguas fecales, la primera línea de costa quedó completamente enterrada. A pesar de su cercanía, la desembocadura del Liffey distaba mucho de ser la clase de sitio a la que unos progenitores preocupados llevarían a un niño enfermo.

El inicio preciso de la dolencia consuntiva de Bram Stoker no quedó registrado, pero su bautismo fue pospuesto casi siete semanas, hasta el 30 de diciembre,

y celebrado en la iglesia protestante de San Juan Bautista, que sigue alzándose en Clontarf como ruina pintoresca. El lugar resulta apropiadamente sugerente de la obra maestra gótica publicada por Stoker cincuenta años más tarde. *Drácula* es, con diferencia, el principal motivo por el que la mayoría de la gente muestra algún interés por Stoker en la actualidad, y como éste prefirió no dejar ninguna crónica detallada de su vida, sólo sus ficciones, no resulta sorprendente que biógrafos, críticos y ensayistas hayan recurrido desde hace tiempo a imaginativas (y a menudo forzadas) especulaciones para vincular al rey de los vampiros con una enfermedad y unos síntomas en principio tan desconcertantes para los testigos como aquellos padecidos por las víctimas de Drácula.

El vampirismo implica una sangría, una antigua práctica médica todavía ampliamente utilizada a mediados del siglo XIX. El doctor Henry Clutterbuck, cuyas «Conferencias sobre la sangría» aparecieron en la *London Medical Gazette* en 1838, les aseguraba a sus lectores que «la sangría es un remedio que, usado con buen juicio, resulta prácticamente imposible de estimar en demasía. En verdad son pocas las enfermedades a las que, en determinados periodos y bajo ciertas circunstancias, no se les pueda aplicar con gran provecho, con fines paliativos o curativos». El más somero repaso a la literatura médica de la época confirma lo universal de su uso, incluso para dolencias como el asma infantil y el acné adolescente. Clutterbuck abogaba en particular por una «aplicación pronta y vigorosa del remedio» a las «afecciones inflamatorias del cerebro que tan comunes son durante los primeros años de vida». El concepto de «fiebre cerebral» en el siglo XIX era notablemente elástico y parece haber comprendido cualquier síntoma entre la meningitis y los simples cambios de humor. Un niño afligido de fiebres, «pierde el apetito, se queja de que tiene sed, se muestra lánguido y carente de espíritu; su sueño es escaso e inquieto», observaba Clutterbuck.

Un niño lánguido como Bram Stoker, que mostraba indicios de debilidad motora crónica, habría sido un candidato idóneo para la flebotomía. Los médicos que practicaban las sangrías habían dejado de invocar el principio del equilibrio humoral, un concepto que se remontaba a la antigüedad; pero otra idea no menos primitiva, la de la plétora o exceso de sangre como origen de la enfermedad, seguía bastante en boga. Si Bram fue tratado por médicos, tuvo que ser en casa. Los hospitales, particularmente en aquella época de fiebres provocadas por la hambruna, eran un último recurso en el mejor de los casos. Las sangrías se realizaban de tres maneras: con bisturí, colocando un vaso caliente que creaba un vacío o recurriendo a sanguijuelas medicinales. En aquel momento, Gran Bretaña importaba anualmente casi cuarenta millones de sanguijuelas medicinales de Francia. Ya que el propio Drácula es descrito por Stoker como «una asquerosa sanguijuela,

agotada en su repleción», uno no puede evitar preguntarse sobre sus experiencias personales con los hirudíneos chupasangres o la manera en la que un muchacho indefenso podría procesar o asumir la amenaza ritual de ver su carne penetrada y sangrada por una imponente figura masculina armada con un escalpo. Cuando el alter ego de Stoker, Jonathan Harker, entra en una sala prohibida en el castillo de Drácula y se topa con las esposas no-muertas del conde, experimenta una intensa excitación erótica al anticipar su inminente penetración por parte de unos dientes afilados cual navajas:

La piel de mi garganta empezó a cosquillear, tal como lo hace la carne de uno cuando la mano que va a hacer las cosquillas se aproxima cada vez más. Pude sentir el suave, tembloroso roce de los labios sobre la supersensible piel de mi garganta, y luego los duros picos de dos colmillos puntiagudos, rozándome y deteniéndose ahí. Cerré los ojos en un lánguido éxtasis y esperé... Esperé con el corazón palpitante.

Existe un viejo dicho, «cuando la sangre fluye, el peligro ha pasado», que explica en gran medida las antiguas prácticas de los sacrificios humanos y animales, y el alivio de la tensión sexual a través del fetichismo de la sangre. De joven, Stoker se sentiría poderosamente atraído por la poesía de Walt Whitman, el cual escribió de manera casi extática en *Hojas de hierba* sobre el hecho de sangrar: «¡Gotas fluyen! Abandonando mis venas azules / ¡Oh, gotas de mí mismo! Gotas lentamente fluyendo».

Las sangrías, con su inevitable relación con los vampiros, no sólo suponen una posibilidad en la infancia de Bram Stoker, sino una probabilidad. A pesar de todos los avances experimentados en el siglo XIX por la cirugía y los estudios anatómicos (en complicidad con los ladrones de cadáveres), a la hora de curar a los enfermos los médicos de principios de siglo seguían contando con una serie de recursos extremadamente limitada. La reputación de un médico bien considerado dependía por lo general de un trato consolador junto al lecho del enfermo, una dosis juiciosa de baladronadas y misterio profesional y cierta generosidad con el opio, por no mencionar una plétora de buena suerte continuada.

Y sanguijuelas.



Apropiadamente para un niño cuya infancia estaba destinada a verse moldeada por los cuentos de hadas, su padre, Abraham Stoker Sr., trabajaba en un genuino castillo: el Castillo de Dublín, sede de la administración gubernamental en la que hizo carrera como funcionario. Aquel vestigio de una impresionante fortificación

normanda sin duda acarrea consigo asociaciones legendarias para su hijo: la medieval Torre de los Archivos (la parte más antigua que aún perdura como parte de un complejo repetidas veces renovado desde su construcción en 1204) solía exhibir en sus almenas las cabezas empaladas de los traidores a Irlanda. Aún vigoroso en la mediana edad, se cuenta que Stoker padre iba caminando a trabajar todos los días, un enérgico trayecto de hora y cuarto desde Clontarf, siguiendo la carretera de North Strand hasta llegar al bullicio comercial de la calle Talbot, para luego descender por la calle Sackville y cruzar el puente de Carlisle (en la actualidad, calle y puente O'Connell) hasta llegar al centro de la ciudad, en la orilla sur. Bien puede ser que las crónicas familiares sobre las caminatas diarias de Abraham sean una



El Castillo de Dublín en el siglo XIX.

exageración o que hagan referencia a un periodo posterior, cuando la familia pasó a residir en el casco antiguo. El trayecto de cuatro kilómetros y medio resultaría casi imposible de realizar a diario en invierno y Clontarf fue una de las primeras zonas del extrarradio de Dublín en contar con un servicio de ómnibus y tranvía tirado por caballos, además de trenes. Pero la historia ilustra el característico énfasis de la familia Stoker en la disciplina, el ahorro y la autosuficiencia.

Charlotte Stoker era una mujer práctica y sensata que, no obstante, sintió como contrapartida una sempiterna debilidad por las cosas irracionales, fantásticas y macabras. El condado de Sligo, en el que se crió, es uno de los depósitos más ricos de folclore celta de Irlanda, y Charlotte participó de una vibrante tradición oral, el mismo legado que inspiraría poderosamente al principal poeta y folclorista de Irlanda, William Butler Yeats, que pasó gran parte de su infancia en Sligo y lo reclamaba como musa y hogar espiritual. El noroeste de Irlanda puede presumir de tener los paisajes más románticos e impresionantes del país, entre ellos el supuesto túmulo neolítico (o *cairn*) de la reina Mebh o Maeve, cuyo nombre significa «Aquella que embriaga». Mebh es la monarca guerrera de la mitología celta conmemorada en la literatura inglesa como la reina Mab de las hadas, evocada por Edmund Spenser, William Shakespeare y Percy Shelley. Según la leyenda, Mebh fue enterrada en vertical, alerta y dispuesta a plantar cara a sus enemigos incluso después de muerta.

Charlotte afirmaba haber oído personalmente el lamento de la *bean-sídhe* o *banshee*, la fantasmal emisaria de la muerte, anunciando el fallecimiento de su madre. Algunos observadores modernos han vinculado el auge de las leyendas de la *banshee* en el siglo XVIII con el lamento colectivo de la cultura tradicional irlandesa sometida bajo un yugo protestante progresivamente más férreo. Según Yeats, «un agujero que en ocasiones acompaña a la *banshee* es la *cóiste-bodbar* (carroza silenciosa), una inmensa calesa negra que porta un ataúd, tirada por caballos sin cabeza conducidos por el *dullaban* (cochero sin cabeza). Llegará retumbando hasta tu puerta y, si la abres, [...] una palangana de sangre será arrojada a tu cara». Los paseos en coches encantados son un motivo común en la ficción de terror y puede que de manera arquetípica en *Drácula*, donde un muerto viviente asociado con la sangre y con afinidad por los ataúdes conduce un misterioso carruaje tirado por caballos negros a través de la Transilvania más agreste.

Cuando la joven Charlotte Thornley no estaba oyendo el aullido de la *banshee*, puede que ocupase su tiempo como la heroína vorazmente lectora de *La abadía de Northanger* (1818), de Jane Austen, cuando las lecturas populares para las jóvenes en edad de desarrollo incluían las novelas góticas de Ann Radcliffe (*Los misterios*

de *Udolfo*, 1794; *El italiano*, 1797), Matthew Lewis (el cual apenas había terminado de madurar cuando publicó *El monje* a la edad de diecinueve años en 1796), y el clérigo irlandés Charles Maturin (*Melmoth el errabundo*, 1820). Para los lectores irlandeses protestantes, estas novelas destilaban los complicados sentimientos de una prolongada lucha sectaria. Las novelas góticas representaban el catolicismo con escabroso —y atrayente— salvajismo. Las crueles depravaciones de villanos como Ambrosio, el lujurioso capuchino de *El monje* (parte de cuya descripción y comportamiento sería apropiada casi al pie de la letra por Stoker para delinear al conde Drácula), resultaban sensacionalmente atractivas para lectores como Charlotte y, más tarde, su hijo, rezumando toda la infalible fascinación de lo prohibido, una dinámica que el historiador irlandés R. F. Foster describe como «una mezcla de repulsión y envidia» por la magia del catolicismo.

Charlotte también leyó las obras de Edgar Allan Poe, y cerca del final de su vida compararía superlativamente a su hijo con el mundialmente famoso autor de los *Cuentos de imaginación y misterio*. «Poe ni se te acerca», le escribió en 1897 con motivo de la publicación de *Drácula*. Lo cual es mucho decir, ya que los terrores tanto de «La máscara de la muerte roja» como de «El entierro prematuro» quedaban prácticamente eclipsados por los acontecimientos vividos por la propia Charlotte en su infancia. A los trece años, presencié personalmente en Sligo los horrores de la epidemia de cólera que en 1832 se llevó más de veinticinco mil vidas. A petición de Bram, Charlotte escribió la historia en 1873.

En los días lejanos de mi juventud [...] nuestro mundo se vio sacudido con el temor de una nueva y terrible plaga que asolaba todas las tierras por las que iba pasando. Y tan regular era su avance que los hombres podían adivinar dónde aparecería a continuación y casi hasta el día en el que podían esperar su llegada. Era el *Cholera*, que apareció por primera vez en Europa occidental. Y su completa rareza, y la falta de experiencia o conocimiento de su naturaleza o de la mejor manera de resistir su ataque por parte del hombre, acrecentó si cabe sus horrores.

Charlotte sabía cómo contar un relato y la versión escrita de la escalofriante crónica oral que les transmitió a sus hijos incluía en cursiva los cambios de entonación que debía de expresar vocalmente con idéntico cálculo para incrementar el suspense y los sustos. «Pero paulatinamente nuestra sensación de terror creció, a medida que oíamos que se iba acercando cada vez más. Estaba en Francia, estaba en Alemania, estaba en *Inglaterra* y (sobrecogidos de espanto) empezamos a oír entre veloces susurros: *Está en Irlanda*».