



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

MONSTRUO Y PSIQUE: APROXIMACIÓN PSICOCRÍTICA A VLAD DE
CARLOS FUENTES Y *DRÁCULA* DE BRAM STOKER DESDE UNA
PERSPECTIVA INTERTEXTUAL

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

DOCTORA EN HUMANIDADES: **ESTUDIOS LITERARIOS**

PRESENTA:

MTRA. MARÍA ROSA RODRÍGUEZ QUINTANA

DRA. ÁNGELES MA. DEL ROSARIO PÉREZ BERNAL

DIRECTORA DE TESIS

DR. ANTONIO ALCALÁ GONZÁLEZ

CO-DIRECTOR DE TESIS

DRA. BERENICE ROMANO HURTADO

TUTORA INTERNA DE TESIS



AGOSTO 2025

ESQUEMA

Índice

Introducción	4
Capítulo I. Psicocrítica, literatura e intertextualidad	10
1.1 Psicocrítica	10
1.2 El psicoanálisis de Freud	14
1.2.1 Aparato psíquico y alma	15
1.2.2 Inconsciente	18
1.2.3 Mecanismos de defensa.....	23
1.2.4 Lo ominoso	28
1.3 La teoría junguiana	31
1.3.1 Aparato psíquico	31
1.3.2 Inconsciente colectivo	34
1.3.2.1 Los arquetipos.....	34
1.3.2.2 Los símbolos	37
1.3.2.3 Mito y religión	38
1.4 Convergencia freudiana y junguiana en el mito y el folklore	42
1.5 Intertextualidad.....	47
Capítulo II. Monstruos y vampiros	52
2.1 El monstruo como elemento gótico en la cultura occidental.....	52
2.1.1 Lo gótico.....	52
2.1.2 Recorrido histórico sobre los monstruos	56
2.1.3 Otra perspectiva del monstruo	66
2.2 Vampiros y pulsiones.....	67
2.2.1 Definición y características del vampiro	68
2.2.2 Historia del vampiro	71
2.2.3 Pulsiones en el mito vampírico	80
2.3 Drácula y Vlad	89
Capítulo III. Lo inconsciente revelado en Drácula y Vlad	98
3.1 Aspectos inconscientes revelados en Drácula	98
3.1.1 Elementos góticos.....	98
3.1.1.1 El castillo	99
3.1.1.2 Persecución y paranoia	104
3.1.2 Erotismo.....	107
3.1.3 Religión	113
3.1.4 Personajes	116
3.1.4.1 Personajes infantiles	116
3.1.4.2 La mujer	117
3.2 Aspectos inconscientes revelados en Vlad.....	118
3.2.1 Encuentros y desencuentros con los elementos góticos de <i>Drácula</i>	120
3.2.1.1 Del castillo a la mansión.....	121
3.2.1.2 Persecución y paranoia	127
3.2.1.3 Erotismo	130
3.2.1.4 Religión.....	134
3.2.2 Personajes	137
3.2.2.1 Personajes infantiles	137

3.2.2.2	La mujer	142
3.2.2.3	El héroe	145
3.2.3	Pulsiones de vida y muerte en Vlad.....	147
3.2.3.1	Zurinaga como Eros	147
3.2.3.2	Asunción como Tánatos	150
3.2.4	La monstruosidad en <i>Drácula</i> y <i>Vlad</i>	152
Conclusiones.....		161
Fuentes de consulta.....		167

Introducción

La época victoriana trajo consigo un gran crecimiento científico al desarrollar nuevas propuestas y procurar las herramientas para su desenvolvimiento. Sin embargo, también fue un periodo en que la sociedad europea contaba con ciudadanos versados en temas ocultistas, con vastos conocimientos sobre espiritualismo, lo sobrenatural y el folklore. La doctora Rosario Arias, profesora de la Universidad de Málaga y presidenta de la AEDEAN (Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos), señala que las interpretaciones alrededor de lo sobrenatural hacen referencia a lo preternatural, lo espiritual o paranormal y, evidentemente, a lo sobrenatural mismo, y que todas estas coexistían en este tiempo ya que la creencia en lo sobrenatural se entendió como una respuesta a la “crisis victoriana de fe”, pero también como parte de un discurso cultural sobre el conocimiento científico, las formas de explicar la sociedad moderna y el hecho de que durante esa época se renegó la forma de abordar lo espiritual y lo material. Fue así que, en junio de 1897, aparece la novela *Drácula* de Bram Stoker, propagando la tradición vampírica que ya había nacido previamente de autores como Polidori o Sheridan Le Fanu.

La obra del popular novelista y escritor irlandés se convirtió en la novela vampírica más popular, derivando de ella nuevos elementos que se adhirieron a su tradición, marcando un antes y un después en la figura del vampiro. Más de un siglo después, en 2010, en México, Carlos Fuentes publica *Vlad*, texto que presenta una nueva versión del personaje de Stoker. En dicha obra, aunque el autor mantiene los referentes europeos del mito, realiza las adaptaciones propias del tiempo y del espacio mexicano para su narrativa.

La hipótesis planteada para este proyecto es la siguiente: La figura del vampiro, tal como se representa en *Drácula* de Bram Stoker y *Vlad* de Carlos Fuentes, encarna aspectos reprimidos del inconsciente individual y colectivo — como el deseo, la transgresión o la pulsión de muerte— y su reformulación moderna refleja una transformación simbólica del monstruo en el tránsito de la cultura victoriana a la contemporaneidad mexicana. La selección de ambas novelas, tanto *Drácula* de Bram Stoker como *Vlad* de Carlos Fuentes, obedece a la necesidad de examinar la figura del vampiro, representando, la primera de estas, una matriz simbólica del gótico clásico, poseedora de una carga tanto arquetípica como cultural de lo que ha definido al vampiro en la cultura occidental, mientras que *Vlad* ofrece una resignificación del mito desde un contexto mexicano contemporáneo

permitiendo explorar la transformación de aquello simbolizado en Drácula al adaptarse a una nueva realidad social, histórica y cultural. En este proyecto cobra mayor relevancia la inmortalidad vampírica, pero no solo en lo implícito a la criatura, sino en *Drácula* particularmente, es decir, en la casi presencia del mismo personaje de Stoker, años después en el escritor mexicano, por ello se vuelve relevante pensarlo desde la intertextualidad, definida por Genette “como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidénticamente y frecuentemente como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1989: 10). *Drácula* habita en las páginas de *Vlad* que presentan un nuevo gótico adaptado a México.

Además de una aproximación intertextual implícita, se analizará desde un enfoque psicocrítico fundamentado en las teorías de Jung y Freud. Desde la perspectiva junguiana, se retoma la dualidad luz-oscuridad, de este modo, las entidades monstruosas ya no se ven forzadas a permanecer ocultas, sino que encuentran nuevos espacios para manifestarse y coexistir con la consciencia y luminosidad del sujeto. En este sentido, el vampiro puede interpretarse como una proyección de la Sombra, desplazada hacia una figura externa que posibilita a la psique humana el mirarla desde una posición de resguardo. El sujeto, al proyectarla en personajes como Drácula o Vlad, exilia dicha oscuridad del yo.

Por otro lado, para Freud, el monstruo también representa un retorno de lo reprimido: aquello que la cultura ha excluido, pero que regresa de forma deformada y amenazante. Siguiendo esa línea, el vampiro es una manifestación de lo siniestro (“Lo *Unheimlich*”) haciendo referencia a lo familiar que, de pronto, se torna extraño revelando pulsiones reprimidas relacionadas con el miedo a la muerte, la inmortalidad, la sexualidad y los deseos.

Cuando se descubre que a través de la figura de alguna bestia se puede conocer un poco más del ser humano, se esclarecen nuevas perspectivas acerca de los distintos monstruos que hoy en día se han identificado.

El monstruo es metáfora; un ser llevado a otra forma, a otra existencia, pero en esencia el mismo; es el mismo, pero transportado a lo otro; de ahí la sensación de otredad que experimentamos con el monstruo. Puede decirse junto con Cardini que, cuando hablamos sobre monstruos, jardines fabulosos, hadas, etcétera, se trata “más que de fantasías, de metáforas”. Ese llevar a otra forma es llevar a otro ser. Por ello es que sentimos esa sensación de

otredad asombrosa. Lo monstruoso es lo otro; es lo ajeno a nosotros (Santiesteban, 2000: 99).

Es a partir de ello que la teoría cobra sentido, pues analizado desde la psicocrítica hay conceptos que permitirán entender la existencia de los monstruos. Cuando hay algún pensamiento o emoción dolorosa en el sujeto, la trata de mantener inconsciente, de esa manera pareciera no lastimar, sin embargo, aquel acto de enterrar implica un esfuerzo constante que es lo que Freud denomina represión. La *represión* ocurre cuando se ponen en marcha los mecanismos encargados de reducir o suprimir los elementos que generan displacer o que incluso se consideran insoportables para el sujeto, ya que se trata de energía que funciona como una amenaza para el yo. Esa energía displacentera en el individuo, surge de sí mismo y es a lo que se le denomina pulsión, o, en las traducciones más recientes, instinto. Es por ello que, retomando la cita de Santiesteban, se puede pensar lo siguiente: el individuo no puede soportar ciertos pensamientos o emociones que le están despertando angustia, la mejor manera de sobrellevarlos es negándolos, intentará mantenerlos reprimidos, pero al no lograrlo buscará la manera de enfrentarlos o de mirarlos para poder actuar ante ellos. Una forma de hacerlo es convirtiéndolos en monstruos.

Se torna más complejo y se aleja un poco del trabajo freudiano cuando el monstruo no es una creación individual, sino que surge del colectivo, cuando toda una sociedad define al monstruo y le asignan distintos significados y cargas psíquicas. Aquello también podría ser pensado desde el inconsciente colectivo mencionado por Jung.

He elegido la expresión “colectivo” porque este inconsciente no es de naturaleza individual sino *universal*, es decir, que en contraste con la psique individual tiene contenidos y modos de comportamiento que son [...] los mismos en todas partes y en todos los individuos. En otras palabras, es idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituye así un fundamento anímico de naturaleza supra personal existente en todo hombre. (Jung, 1970: 10)

Desde dicha óptica se pueden mirar también otras figuras que aparecen al tratarse de una historia sobre monstruos. Existe la bestia, pero también el ser humano que

lo enfrenta, aquel que se atreve a encararlo o quien huye. La teoría junguiana ofrece el concepto de arquetipo, el cual “representa esencialmente un contenido inconsciente, que al concientizarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual en que surge” (Jung, 1970: 11). Así, existe también el arquetipo del héroe, en este caso sería aquel que enfrenta al monstruo, casi siempre valiente, decidido, fuerte y capaz de sobrellevar las implicaciones de un encuentro siniestro. Estos dos arquetipos, tanto el del monstruo como el del héroe cobran mayor relevancia cuando son vistos como una fuente de información que habla del ser humano, de las ideas interiorizadas como un deber ser (el héroe) y lo que se debe rechazar, castigar e incluso aniquilar (el monstruo).

De este modo, para explorar las representaciones psíquicas del monstruo, se tomará el inconsciente freudiano, la represión y los mecanismos de defensa, tomándolos como aquello que encarna lo rechazado por el humano y le da forma de vampiro. Asimismo, el origen del mito y la existencia de los monstruos a través del tiempo se examinarán desde el inconsciente colectivo y los arquetipos de los que habla Jung convirtiéndolos en héroes, perdedores o villanos en el mito vampírico. Se hará una lectura desde la psicocrítica para conocer la evolución del vampiro y las representaciones monstruosas que conlleva dependiendo de la época.

El vampiro es un ente ambivalente que se vuelve susceptible para ser pensado desde la psicocrítica, debido a que se le puede profundizar desde lo colectivo, y desde lo singular. Es una criatura que encarna lo monstruoso, pero también lo erótico, la vida y la muerte, lo humano y lo bestial. Esa dualidad metafórica lo vuelve un objeto rico en contenido simbólico para ser analizado psicoanalíticamente ya que representa complejidades, deseos y contradicciones presentes en el alma humana. Las teorías de Sigmund Freud y Carl Gustav Jung son pertinentes para abordar el análisis de estas dos obras literarias ya que, desde la mirada freudiana, este monstruo puede ser pensado como aquello que debiendo permanecer oculto salió a la luz, concepto abordado en *Lo ominoso*; también revela la lucha constante entre las pulsiones de vida y muerte, así como los deseos y angustias reprimidas. Por otro lado, la psicología junguiana brinda otras perspectivas del vampiro como arquetipo del inconsciente colectivo, permite relacionarlo con la Sombra, es decir, con aquel arquetipo de todo aquello que se desea desterrar de la conciencia individual y social.

El enfoque psicoanalítico es, entonces, una herramienta que permite penetrar más allá de la narrativa y acceder a las profundidades psíquicas simbolizadas en

Drácula y *Vlad*. Es otra perspectiva para mirar, a través del vampiro, conflictos psíquicos universales que han atormentado a la sociedad a lo largo de los siglos.

En el primer capítulo “Psicocrítica, literatura e intertextualidad” se abordan los conceptos de psicocrítica, la teoría psicoanalítica de Freud, la teoría de psicología analítica de Jung y la convergencia de ambos escritores en el folklore y, por último, se hace una revisión sobre el concepto de intertextualidad tomando los postulados de Bajtín y Kristeva, teorías que son importantes dado que permiten conceptualizar el objeto de estudio.

En el segundo capítulo, “Monstruos y vampiros”, se mira al monstruo literario como parte del movimiento gótico literario y se realiza un recorrido histórico desde sus inicios en la Biblia y hasta la época contemporánea en la cual permea. Más adelante, la mirada se detiene en el vampiro y se expone su definición y su historia para culminar el apartado con un análisis de aquellas pulsiones que son representadas a través de dichos personajes folklóricos y centrar la mirada específicamente en sus versiones literarias que se comentan en este estudio: Drácula y Vlad.

El tercer apartado, “Lo inconsciente revelado en Drácula y Vlad”, consta de dos subcapítulos en los que se realiza un análisis desde la psicocrítica tomando la intertextualidad como herramienta. El primero de ellos es una exploración de los aspectos inconscientes que son revelados en Drácula: el castillo, la persecución, la paranoia, la alucinación y lo narcótico, que también se observan como parte de los elementos que Punter y Byron enlistan dentro de lo gótico; más adelante se examina la religión junto con lo sagrado y los personajes infantiles y femeninos. Y el segundo, toma como punto de partida los temas revisados en *Drácula* para compararlos con *Vlad* e identificar los encuentros y desencuentros entre las obras. También, presenta un análisis de los personajes en donde, además de los niños y la mujer, se estudia el arquetipo del héroe. Asimismo, se exploran las pulsiones de vida y muerte en *Vlad* tomando dos personajes fundamentales de la novela como encarnaciones de Eros y Tánatos. El apartado finaliza con un recuento de aquello que era monstruoso en la época victoriana en que se escribió *Drácula* comparándolo con el *Vlad* de la primera década del siglo XXI.

Por último, la presente investigación finaliza con las conclusiones, apartado donde se resume y se puntúa lo anteriormente señalado, destacando, asimismo, los puntos convergentes entre ambas novelas, es decir, su intertextualidad, sin perder de vista que esta se ha desarrollado desde una mirada psicocrítica.

Capítulo I. Psicocrítica, literatura e intertextualidad

Conocer una obra artística en su totalidad es un objetivo ambicioso debido a la cantidad de perspectivas desde las que puede ser visto, muchas de ellas son incluso ignoradas por el creador mismo. Una palabra, en el caso de la literatura, no está creada por el autor, entonces desde ese momento ya posee una carga ancestral que no permite que la composición esté gestada desde cero. Si eso ocurre con la segunda unidad mínima de un texto: ¿qué pasará con la historia?, ¿con los personajes?, ¿de dónde vienen o dónde habrían estado antes? Seguir sus huellas para regresar un poco sobre su camino arroja una ráfaga más de luz sobre la inmensidad de la obra artística, en este sentido, la psicocrítica es una manera de abordar el texto que permite a la obra ser quien nos hable y proporcione el contenido simbólico que se leerá.

1.1 Psicocrítica

Hablar de psicocrítica es hacer referencia al psicoanálisis y a la literatura, por lo tanto, es hablar del poder de la palabra. A partir de ambos saberes, se tiene acceso a información distinta, aunque también hay puntos que comparten, por ejemplo, ambos permiten un acercamiento a la percepción e interpretación del ser humano, a un lenguaje propio del individuo, a una “escucha” de sus pasiones más intensas, de las pulsiones que los motivan, de conflictos internos y externos.

Tanto la literatura como el psicoanálisis existen a través de los mundos ficcionalizados de un sujeto, de esa fantasía y de esos sueños que requieren interpretación; de un pensamiento mágico que, por medio de la palabra, se hace de símbolos y metáforas que lanzan aspectos inconscientes llenos de material sobre sí mismo.

El psicoanálisis suele ser pensado desde lo terapéutico y, por lo tanto, visto como una teoría enfocada a una posible cura; sin embargo, es necesario partir de la idea de que a pesar de ser usado como método clínico, y ser considerado por sí mismo como una teoría de la psicología, también es un instrumento de investigación, pues se debe comprender que, incluso desde el enfoque clínico, la función del

psicoanalista se limita al análisis y a la exposición de información, es decir, de hacer consciente lo inconsciente y que es cuestión o elección del paciente lo que haga con esa nueva verdad. En el artículo “Psicoanálisis y teoría de la libido”, Freud definió el psicoanálisis como “un método para la investigación de procesos anímicos difícilmente accesibles por otras vías, un método terapéutico de perturbaciones basado en tal investigación, y una serie de conocimientos psicológicos así adquiridos, que van constituyendo paulatinamente una nueva disciplina científica” (Freud, 1922: 2661).

Si el hombre que habla en un análisis le expone al terapeuta, a través de su discurso, todo aquello que desea comunicar, la literatura es otro de los medios, es una forma de expresión humana en donde se pone en evidencia aquello que el autor siente y vive, así como aquello que percibe desde lo moral, desde el deber ser, y muestra su posición ante ello; también se exhibe a través de la manera en que va desarrollando sus ideas, los pensamientos que prioriza, a qué cuestiones les da mayor importancia y cuales otras lo llevan a desarrollar otros temas, tal como ocurre en la asociación libre, método principal del psicoanálisis que consiste en permitir que la psique relacione una idea con otra sabiendo que esto tiene una causa; es decir, la literatura, como el sujeto hablante, cuenta una historia.

La literatura nace de la cultura, pero se centra en lo individual del ser humano: en lo pulsional, en todo aquello que deriva de sus pasiones, de las dudas que pudiera plantearse y de las pautas que debe seguir. El acto de leer y el de escribir son dos momentos literarios que mueven emociones. Aquel que escribe se permite sentir incluso cuando piensa que rige la ficción; lo mismo ocurre con quien aprecia el arte: la estética se vuelve subjetiva debido a la especificidad del espectador, la cual viene de lo emocional, de la historia propia, que se pondrá en movimiento al momento de acercarse a la obra.

Tras abordar la carga emocional que se halla en el texto literario y en el discurso analítico, es necesario responder las preguntas: ¿a qué se deben esas fantasías?, ¿por qué el ser humano se ve en la necesidad de crear una historia o darles forma de palabras a las pulsiones que nacen de sí? Esto se podría responder siguiendo el pensamiento del niño que juega: un niño lleva sus deseos a un ámbito en el que se vuelven realidad para así ser satisfechos, lo mismo ocurre con el adulto que ya no pretende compartir explícitamente sus emociones porque, quizá, ni siquiera se ha atrevido a aceptarlas para sí mismo o porque se avergüenza de ellas,

pues, a diferencia del niño, el adulto ya está regido por un deber ser, por una norma que no podría romper ni en el pensamiento.

La seriedad con que un infante vive el juego, es la misma que el escritor adquiere al ser el creador de algo que sabe es ficción; además de que ocurre un fenómeno en el que lo que en la realidad del sujeto podría no representar goce o placer, por las implicaciones o por el saberlo realizado, sí adquieren esa satisfacción al ser llevadas a cabo en el ámbito literario.

De esta manera, se vuelve entendible que el ser humano no esté dispuesto a renunciar a la situación que le resultaba placentera, por lo tanto la idea de ir adecuando la realidad en que vive cobra sentido, pues está en la naturaleza humana seguir buscando fuentes de placer que sean socialmente aceptables, es así que un juego de rol puede convertirse en una novela; en este caso, se puede comprender que la pulsión sigue siendo la misma, pero la forma en que se satisface se adapta con el paso del tiempo y el desarrollo humano, se alteran o modifican porque, bajo esa realidad social, hablar de las fantasías que se tienen no suele ser común, son demasiado íntimas para ser compartidas, a menos que se tornen hirientes, en tal caso se acude con un especialista que tratará de darles un sentido y de hacerlas menos dolorosas, pero existen quienes no llegan a ese punto, pues no se manifiestan como síntoma, sino que se convierten en ideas que pueden desarrollarse a manera de historia y, de ese modo, todas esas emociones y pulsiones se visten de personajes y de situaciones que serán resueltas por aquel que las siente o piensa:

El poeta atempera el carácter del sueño diurno egoísta mediante variaciones y encubrimientos, y nos soborna por medio de una ganancia de placer puramente formal, es decir, estética, que él nos brinda en la figuración de sus fantasías. A esa ganancia de placer que se nos ofrece para posibilitar con ella el desprendimiento de un placer mayor, proveniente de fuentes psíquicas situadas a mayor profundidad, la llamamos prima de incentivación o placer previo. Opino que todo placer estético que el poeta nos procura conlleva el carácter de ese placer previo, y que el goce genuino de la obra poética proviene de la liberación de tensiones en el interior de nuestra alma. Acaso contribuya en no menor medida a este resultado que el poeta nos habilite para gozar en lo sucesivo, sin remordimiento ni vergüenza algunos, de nuestras propias fantasías (Freud, 1981: 1343).

Así cobra sentido cómo se satisfacen aspectos pulsionales a través de la literatura, además de reconocer el aspecto fundamental del presente trabajo: *la literatura habla y como sujeto hablante puede ser estudiada desde el psicoanálisis*, ya que se trata de un relato, una historia que incluye símbolos que pueden ser descifrados: “La literatura y el psicoanálisis eran líneas de pensamiento separadas pero con puntos de intersección: el desvelamiento de los enigmas de la condición humana” (Rey, 2009: 146).

En la oralidad, el sujeto hablante tratará de poner en palabras aquello que desea descifrar y descubrir; aunque lo inconsciente permanezca informe en esa parte oscura, él intentará acceder a ello y sacarlo en bruto, con la intención de conocerlo para sanarlo y aunque se enmascare ese material para adquirir una forma y poder presentarse en la consciencia, será un poco más directo que en la literatura, pues en esta última se crean personajes e historias, por lo tanto, no solo es una máscara la que tiene el material inconsciente, son disfraces completos que se convierten en símbolos.

Es así como se puede comprender que estudiar la literatura desde el psicoanálisis es un acercamiento más profundo, el cual permite mostrar elementos que de otra forma permanecerían invisibles. Conjuntando estos dos saberes surgió la psicocrítica, método que se le adjudica al crítico literario Charles Maurón:

El punto de partida del método psicocrítico puede ser calificado de estructuralista. En efecto, no se trata de buscar en los textos temas o símbolos que sean directa o aisladamente expresión de una personalidad profunda, pues la unidad básica de significación psicocrítica es una red, es decir, un sistema de relaciones entre las palabras o las imágenes que aparecen cuando se superponen diversos textos (Domínguez, 2009: 61).

Estudiar esa red que relaciona lo mencionado en la cita previa puede revelar aspectos notables del texto como sujeto, si se estudia como el discurso ante un proceso psicoanalítico. Como lo señala Mauron: “por medio de las redes de metáforas, figuras y situaciones dramáticas, se llega al mito personal, que puede definirse como ‘*el fantasma más frecuente en un escritor*’” (Mauron, 1962: 39). Tras la idea del fantasma en el escritor, se puede pensar en toda una representación social, es decir, en lo que le afecta a una cultura y en lo que percibe la sociedad, de ese modo se abre una nueva posibilidad de ser estudiada:

También aquí el poeta tiene permitido exteriorizar cierta autonomía, que se expresa en la elección del material y en las variantes, a menudo muy considerables, que le imprime. Pero en la medida en que los materiales mismos están dados, provienen del tesoro popular de mitos, sagas y cuentos tradicionales. Ahora bien, la indagación de estas formaciones de la psicología de los pueblos en modo alguno ha concluido, pero, por ejemplo respecto de los mitos, es muy probable que respondan a los desfigurados relictos de unas fantasías de deseo de naciones enteras, a los sueños seculares de la humanidad joven (Freud, 1992a: 134).

Es por esto que pensar ya no solo en el individuo, sino en una colectividad, cobra mayor sentido y permite un análisis aún más profundo, por ello es necesario, en esta forma de estudiar un texto, no permanecer solamente con la teoría freudiana, sino también involucrar los conceptos de Jung para poder pensar y comprender las representaciones simbólicas para una sociedad.

La envidia, dentro del enfoque psicocrítico de la tesis, es un afecto profundamente ligado a lo reprimido, y más tarde proyectado, hacia el otro. Freud lo explica desde el narcisismo primario implícito en la formación psíquica de cada individuo, así como en las dinámicas de rivalidad movilizadas cuando se transita por el complejo de Edipo, es decir, el desear aquello que el otro posee porque resulta inaccesible para el yo. Las implicaciones de dicha emoción pueden ser tan difíciles que no se reconoce de forma consciente, por lo que se podría desplazar a figuras simbólicamente investidas como los monstruos. En este sentido, lo fascinante del vampiro es que encarna aquello que el sujeto no se permite desear, pero sí experimentarlo a través de él. Jung, por otro lado, coloca esa envidia dentro de los contenidos de la Sombra, aquello que al no integrarse en el yo, se proyecta. Desde este marco, el vampiro sería el receptáculo de los impulsos que nacen de la envidia del poder, de un vida carente de límites normativos y la trasgresión.

1.2 El psicoanálisis de Freud

Sigmund Freud dio inicio a una nueva forma de mirar al ser humano. Desde que compartió sus descubrimientos sobre la psique, la persona no pudo ser pensada como se hacía hasta ese momento. Conocido como el padre del psicoanálisis, su

teoría reveló que había procesos mentales que quedaban fuera y sostuvo que existen fenómenos inconscientes poderosos que intervienen en el funcionamiento de cada individuo. Posteriormente, Charles Mauron partió de dichos supuestos para estudiar la literatura desde esa perspectiva y el trasfondo que hay detrás de la ficción, dando paso así a la psicocrítica.

1.2.1 Aparato psíquico y alma

Psique es un vocablo de origen griego que, en alemán, se traduce como alma. De este modo, Freud consideraba a la psique como alma, razón por la cual el tratamiento psíquico era también pensado como el tratamiento de ésta, aunque propuesto por él, más bien, como uno “desde el alma”, que se llevaba a través de un instrumento esencial: la palabra.

En su texto *Tratamiento psíquico*, Freud hace un recorrido histórico que parte de inicios del siglo XX en donde los médicos, de formación científica, comenzaron a apreciar el valor del tratamiento anímico, que previamente se había basado exclusivamente en la comprensión del organismo como un cuerpo físico con elementos químicos; lo anímico era tema del que debían ocuparse los filósofos. En este sentido, si la ciencia tuvo oportunidad de establecer nexos entre lo corporal y lo anímico, lo hizo siempre supeditando el segundo al primero. De esta forma, estableció que un cerebro enfermo perturba las operaciones mentales.

Después, Freud indicó que la relación entre lo corporal y lo anímico es de acción recíproca, al revelar que determinados estados anímicos llamados afectos pueden provocar las más diversas alteraciones corporales cuando están bajo su influencia, por ejemplo, miedo, ira, cuitas del alma, depresión, preocupación y duelo, y a la inversa, estados de júbilo devuelven a la persona rasgos de la juventud (Freud, 2017d).

El alma, como cosa en sí, es el núcleo de la concepción epistémica freudiana, concepción que funda el supuesto psicoanalítico de la actividad anímica inconsciente que surge como una continuación del animismo primitivo y, también, de aquella forma kantiana de concebir la percepción. Sin embargo, el psicoanálisis advierte que no ha de sustituirse el proceso psíquico inconsciente por la percepción que la consciencia hace de él, ya que hay un objeto interior que es la psique/el alma —que es lo inconsciente— y aquello exterior que está en la consciencia.

Ahora bien, el alma es el objeto de la psicología freudiana y está representada como un instrumento capaz de realizar un trabajo: se trata de una operación genética de la psique que se descompone en otras distintas, lo que lleva a la descripción de lo que Freud llamó “el aparato psíquico” (Echeverry, 2012), el cual es el “término que subraya ciertos caracteres que la teoría freudiana atribuye al psiquismo: su capacidad de transmitir y transformar una energía determinada y su diferenciación en sistemas o instancias” (Laplanche, 2013: 30). En la interpretación de los sueños, Freud, establece que el funcionamiento psíquico es complicado y difícil de hacer inteligible. Del texto se puede decir que él propone una organización interna y distintos sistemas que no deben equiparse al sentido anatómico de las localizaciones cerebrales.

Este concepto sugiere la idea de una tarea o trabajo, que consiste en mantener en un nivel bajo posible la energía de un organismo. Este aparato está diferenciado en subestructuras que ayudan a entender las transformaciones de dicha energía. Para Freud, tiene el valor de un modelo o, en sus palabras, de ficción. Lo importante es que el término remite a una apreciación de conjunto de la metapsicología freudiana. Lo esencial de la psique no se encuentra en aquello a lo que se tiene acceso de manera inmediata, no está en la consciencia, sino que hay una instancia más allá de esta y es lo inconsciente.

La estructura del aparato psíquico freudiano consta de esa diferenciación entre aquello que tiene ya ocupado el pensamiento, es decir, el material consciente, de aquello que está dejado de lado, aunque que la consciencia lo puede llamar y evocar con toda facilidad, el cual es el preconscious y, por último, el inconsciente que será el que se abordará en el presente análisis.

Lo que propone Freud es hablar de las instancias que conforman al aparato psíquico desde una perspectiva que va más allá de lo orgánico o de una localización; se trata, más bien, de una clasificación que parte de las funciones. Así es como habla del *ello*, *el yo* y *el superyó*.

El *ello* está conformado por todo lo heredado, siendo así la más antigua de estas tres provincias psíquicas. Su contenido es todo aquello que el sujeto trae consigo al nacer, lo que ya está establecido al momento de la constitución y abarca las pulsiones que solo en el *ello* encuentran esa primera expresión psíquica y que tienen formas desconocidas por el sujeto. Después, como lo señala en su texto *La psique y sus operaciones*, existe una “organización particular que en lo sucesivo

media entre el ello y el mundo exterior. A este distrito de nuestra vida anímica le damos el nombre de *yo*” (Freud, 2013: 143).

Las funciones del *yo* son la autoconservación, recibir o tomar en cuenta los estímulos y decidir qué hacer con ellos; asimismo, puede centrarse en el almacenamiento de experiencias sobre ellos en la memoria, evita los que son hiperintensos y enfrenta los que son más moderados, alterando de este modo el mundo exterior con el objetivo de adaptarlo a lo que requiere. También, debe mirar hacia adentro, es decir, hacia el ello, siendo el *yo* quien decide en torno a las exigencias pulsionales, sabiendo si les concederá la satisfacción inmediata o si la desplazará mientras encuentra, en el mundo exterior, el momento óptimo. “En su actividad es guiado por las noticias de las tensiones de estímulo presentes o registradas dentro de él: su elevación es sentida en general como un *displacer*, y su rebajamiento, como *placer* [...]. El *yo* aspira al placer, quiere evitar el *displacer*. Un acrecentamiento esperado, previsto de *displacer* es respondido con la *señal de angustia*” (Freud, 143).

Finalmente, se encuentra el *superyó*, la cual es la instancia que surge durante la infancia, durante esta etapa primitiva en donde el sujeto es totalmente dependiente de los padres y “prolonga el influjo de estos”. El *superyó* se separa del *yo*, aunque debe ser tomado en cuenta por este, de forma que cuando el *yo* actúe de manera correcta cumpla los requerimientos primitivos del ello, los del *superyó* y la realidad objetiva. Su función, entonces, es reconciliar lo que imperan las dos instancias.

En el curso del desarrollo individual, el *superyó* recoge aportes de posteriores continuadores y personas sustitutivas de los progenitores, como pedagogos, arquetipos públicos, ideales venerados en la sociedad. Se ve que ello y *superyó*, a pesar de su diversidad fundamental, muestran una coincidencia en cuanto representan los influjos del pasado: el ello, los del pasado heredado; el *superyó*, en lo esencial, los del pasado asumido por otros. En tanto el *yo* está comandado principalmente por lo que uno mismo ha vivenciado, vale decir, lo accidental y actual (Freud, 2013: 145).

Esa mediación que hace el ello lo obliga a veces a desterrar de la consciencia ciertos contenidos que no pueden satisfacerse en la realidad inmediata o que al enfrentarse con las fuerzas *superyóicas* se deben suprimir por no ser aceptadas.

Aquello es lo que se debe identificar cuando encarnan en símbolos para buscar esa satisfacción.

Más adelante se hablará de las impulsiones y los mecanismos que operan sobre ellas, pero antes es necesario comprender el tema central de la teoría freudiana: el inconsciente y el material que contiene.

1.2.2 Inconsciente

Para tratar con el inconsciente es necesario delimitar de qué se está hablando, ya que es un concepto anterior a Freud que formaba parte del lenguaje de la literatura y la filosofía, aunque no se había tratado de establecer con objetividad hasta que nació el psicoanálisis. Por ello, cabe mencionar que en el presente capítulo se tomará y explicará específicamente la noción freudiana, es decir, la que se desarrolló junto con la teoría psicoanalítica y más adelante se trabajará también con el inconsciente colectivo, concepto propuesto por Carl Gustav Jung, nacido del ya mencionado. Desde esta perspectiva, se podría decir que el inconsciente es *un lugar*, un espacio que almacena cierta información en estado amorfo, pero con energía suficiente para emitir mensajes que gritan y guían el actuar del individuo. Definirlo es complicado, lo fue incluso para Freud en su momento, pero un buen acercamiento es identificar cómo es que llega la información a ese sitio para tener una noción más clara de lo que habita en el inconsciente:

(...) un acto psíquico en general atraviesa por dos fases de estado, entre las cuales opera como selector una suerte de examen (censura). En la primera fase él es inconsciente y pertenece al sistema Icc; si a raíz del examen es rechazado por la censura, se le deniega el paso a la segunda fase; entonces se llama “reprimido” y tiene que permanecer inconsciente. Pero si sale airoso de este examen entra en la segunda fase y pasa a pertenecer al segundo sistema, que llamaremos el sistema Cc. Empero, su relación con la conciencia no es determinada todavía unívocamente por esta pertenencia. No es aún consciente, sino susceptible de conciencia (según la expresión de J. Breuer) vale decir, ahora puede ser objeto de ella sin una particular resistencia toda vez que se reúnan ciertas condiciones (Freud, 1975b: 169).

Hay una tercera instancia relacionada con lo que la cita previa menciona como “susceptible de conciencia”: un lugar en donde permanece esa información capaz de moverse al lado consciente. Freud lo llamó *preconsciente*, sin embargo, lo que interesa por el momento es aquello que no pasa la prueba para acceder a esa segunda esfera, lo que en lenguaje coloquial se conoce como “lo reprimido”. Antes de seguir con el concepto, es necesario destacar que Freud hizo énfasis en que no todo lo que está en el inconsciente es lo reprimido, es decir, se puede afirmar que todo lo reprimido es inconsciente, pero no todo lo inconsciente es reprimido, ya que también abarca actos que son apenas latentes y cuya única diferencia que tienen con los que habitan en la conciencia es el lugar en el que se encuentran de manera temporal, pero no necesariamente respecto a su contenido.

Los otros elementos inconscientes sí son los que fueron reprimidos. Es complicado establecer a qué se debe que se repriman ciertos procesos psíquicos porque esto ya entra en lo que caracteriza al psicoanálisis, que es la individualidad y singularidad de cada caso, no obstante, se puede inferir que la represión está relacionada con el principio del placer, dicho de otra manera, con el impulso humano de alejarse de todo estímulo desagradable y buscar el que satisfaga alguna necesidad. Esto puede llevar también al intento de escapar del dolor, de lo que represente una situación hiriente para el sujeto, ya que sería preferible no tenerlo en la conciencia pues así parecería engañosamente que no daña. alguna de esas posibilidades, y la más frecuente, es rechazar una pulsión que no es “correcta”; siguiendo esa línea se puede dar alguna explicación al porqué de la existencia de los monstruos en la literatura. Para configurar a alguien en quien sí son permitidos ciertos impulsos que el ser humano, de acuerdo con la moral y las distintas ideologías, no debería tener y, además, de satisfacerlo a través de ellos, existe otra segunda realización: al crear un ser distinto y enfatizar esa diferencia se reafirma la posición humana de aquel que señala al otro como anormal y lo nombra como monstruo.

Al reprimir la información dolorosa, el sujeto evita que ese contenido invada la conciencia, porque ahí solamente está el conocimiento de nuestros propios estados anímicos y no se requiere o desea que esa otra forme parte de ellos. Respecto a esto, Freud señalaba que cada individuo es consciente de estos propios estados y cuando pareciera comprender los de un otro, en realidad solo se estaría reconociendo una identificación con nuestra propia vivencia, entonces “deberá decirse que todos los actos y exteriorizaciones que yo noto en mí y no sé enlazar

con el resto de mi vida psíquica tienen que juzgarse como si pertenecieran a otra persona y han de esclarecerse atribuyendo a esta una vida anímica” (Freud, 1975b: 166). De esa manera, el proceso que ocurre sería: tiene información fuera de la consciencia, pero percibe algo y lo juzga o mira como si se tratara de otro que comparte una experiencia, entonces el sujeto busca inconscientemente en su información desterrada de la consciencia y la encuentra para dar respuesta por medio de la identificación. Este también es un claro ejemplo de cómo no necesariamente lo que habita el inconsciente son elementos reprimidos, a veces solamente están apartados de la consciencia, pero son más susceptibles a ser recuperados que aquellos que sí se desean mantener sepultados.

El psicoanálisis nos ha enseñado que la esencia del proceso de la represión no consiste en cancelar, en aniquilar una representación representante de la pulsión, sino en impedirle que devenga consciente. Decimos entonces que se encuentra en el estado de lo “inconsciente”, y podemos ofrecer buenas pruebas de que aun así es capaz de exteriorizar efectos, incluidos los que finalmente alcanzan la conciencia. Todo lo reprimido tiene que permanecer inconsciente, pero queremos dejar sentado desde el comienzo que lo reprimido no recubre todo lo inconsciente. Lo inconsciente abarca el radio más vasto; lo reprimido es una parte de lo inconsciente (Freud, 1975b: 161).

Es así que se comienza a delimitar la información reprimida porque dentro del inconsciente hay más que eso, existen datos que se pueden recuperar en otros momentos. Dentro de la psicocrítica no se hace clínica, sin embargo, se parte del supuesto de los personajes como construcciones verbales que forman parte de una ficción que nace de un sujeto con información inconsciente y que se las hereda a ellos, permitiendo a quien lo estudie conocer la obra desde otra perspectiva.

Saber que existen efectos que alcanzan la conciencia es lo que hace que cobre importancia querer revelar o hacer algo con la información del inconsciente, porque esa energía no está callada y además no se cancela, sigue existiendo y de no ser por la aplicación de esa fuerza constante y activa para mantenerla allí, se filtraría a la conciencia.

Ahora bien, sabiendo qué tipo de actos psíquicos forman el inconsciente, es importante pensar en ellos, en sus características. La forma más clara de decirlo sería homologarlos con una cuestión desorganizada, sin sentido ni forma:

Los procesos del sistema lcc son atemporales, es decir, no están ordenados con arreglo al tiempo, no se modifican por el transcurso de este ni, en general, tienen relación alguna con él. Tampoco conocen los procesos lcc un miramiento por la realidad. Están sometidos al principio de placer; su destino sólo depende de la fuerza que poseen y de que cumplan los requisitos de la regulación de placer-displacer (Freud, 1975b: 184).

Partiendo de ello, sería oportuno pensar los sistemas freudianos (Cc., Prcc. e lcc.) como tres mundos totalmente distintos entre sí con reglas y formas propias. Siguiendo esta analogía, el inconsciente sería aquel en el que está toda la información en bruto, es decir, no tiene forma ni nombre, solamente consta de energía que busca seguir la dirección que la llevaría a cumplir su meta (podría pensarse como una pulsión). Estas condiciones son las que hacen que sea difícil tratar de identificar la información inconsciente, pues no es comprensible para el individuo que quiere conocerla directamente, tendría que adaptarla; la moldería hasta que fuera susceptible a ser percibida por la conciencia de quien la pretenda interpretar. “Así el psicoanálisis nos advierte que no hemos de sustituir el proceso psíquico inconsciente, que es el objeto de la conciencia, por la percepción que esta hace de él” (Freud, 1975b: 167). Y la palabra hace esa sustitución porque dicho proceso es amorfo, impulsado por el principio del placer y es percibido por un sujeto, lo cual implica que se limita a lo que el individuo, a través de su corporalidad y psiquismo es capaz de estructurar.

Freud observó que los sistemas Cc. y. Prcc operaban sobre una base lógica. Los eventos se ordenan temporalmente, existen contradicciones y predomina el pensamiento del proceso secundario. Por el contrario, los principios de funcionamiento de lo inconsciente eran *“exención de contradicción mutua, proceso primario (movilidad de investidura”, atemporalidad y sustitución de la realidad externa por la psíquica)”* (Akhtar y O’Neil, 2018: 5).

La palabra *invertir*, definida como “otorgar cierta cualidad o apariencia”, lleva precisamente a lo que compete al presente trabajo. De cierta manera, se vuelve necesario darles una forma a las sombras que habitan en el inconsciente, deberán hacerse de recubrimientos, de tamaños y de todas las maneras que el individuo les

permita para manifestarse. Así es como Freud pudo interpretar los sueños, como si se trataran de una puesta en escena por parte del inconsciente en donde se crean personajes y situaciones que solamente están representando algo, en este caso algo que habla desde esa instancia atemporal y amorfa. Con la literatura ocurre algo similar:

El arte del poeta, destaca Freud en la reunión del 31 de marzo de 1909, consiste básicamente en disfrazar su material. Cuando esto no se consigue, el arte desaparece. El objetivo del poeta no es encontrar y tratar conflictos psicológicos; su arte consiste en obtener un efecto poético a partir de ellos. Para captar nuestro interés, el conflicto debe permanecer encubierto. Así, entonces, el verdadero arte comienza, no con el develamiento, sino con la disimulación del inconsciente. La creación literaria pone en juego ese procedimiento particular haciendo del texto mismo un velo encubridor; la “trama” literaria constituye así un tejido apto para “enhebrar” la verdad (Zimmerman, 2010: 240).

Debido a ese encubrimiento que debe permanecer en el arte, se genera el proceso conocido como *catarsis* por parte de quien está apreciando la obra. El momento artístico es aquel en el que se encuentran los dos inconscientes, el del artista y del espectador, y se comunican e identifican, a veces, sin que lo note desde la conciencia. Entonces se vuelve cuestionable pensar qué hace que en ciertas situaciones la información permanezca en lo inconsciente o qué pasa cuando hay información que se manifiesta, como ocurre en el caso de los sueños en donde, tras una revelación onírica, la mejor defensa es olvidar lo que se soñó, esto porque despiertos hay una fuerza activa impidiendo que se exteriorice, pero al bajar las defensas, salieron.

Es una idea errada pensar que el psicoanálisis solo se enfoca en el inconsciente. A pesar de ser el concepto central, incluso cuando Freud lo denominara metapsicología, no es por sí mismo el tema medular, lo que cobra mayor importancia es la relación de ese inconsciente con las otras instancias (Cc. y Prcc.) y con el mundo exterior. Ese juego de la información que pasa de un lugar a otro, que adquiere distintas formas y que se comporta diferente dependiendo la instancia en que se encuentra y si pasa, o por el contrario, se le prohíbe el acceso a otro espacio, es lo más interesante para los estudios psicoanalíticos. Cuando hay un impulso y se le niega el paso a la conciencia, por los motivos que ya se han

mencionado previamente, se debe a que los mecanismos de defensa se encargan de hacer lo que les corresponde para evitar dañar al yo.

1.2.3 Mecanismos de defensa

Hablar del inconsciente es hablar de impulsos, de aquellos estímulos psíquicos que requieren satisfacción y que colocan al yo en una situación de decisión regida por el principio del placer. Tales impulsos son las pulsiones: energía que nace de la excitación interna y que, por lo mismo, no permite la fuga o cualquier intento de escape.

Es importante enfatizar que el objetivo de la pulsión es la satisfacción, definida como la supresión del estado de excitación en el origen pulsional, y una de las características más importantes de estas es el objeto, que se refiere al medio por el cual la pulsión alcanzará su objetivo, tal como lo puede hacer la literatura al satisfacer, por medio de la sublimación, alguna necesidad interna. De acuerdo con lo anterior, surge ese impulso que requiere satisfacción y se llega a la parte del proceso en donde se pueden tomar dos caminos. Si el yo considera que no le representa un conflicto la satisfacción, procede de esa manera. Como lo señala Anna Freud:

Cuando el yo no tiene objeción alguna que hacer contra el proceso instintivo; cuando no tiene por este lado ningún motivo que le obligue a la defensa contra el afecto, la posición del yo hacia este último se hallará entonces determinada exactamente por el principio del placer. Aceptará con gozo el afecto placentero y se defenderá contra el dolor (Freud, A., 1954: 73).

Como habría de suponerse, resulta imposible una satisfacción inmediata sin someter a juicio el impulso; éste debe evaluarse en torno a las exigencias de la realidad y apegándose a las leyes éticas y morales que el superyó sugiere como gobierno del yo. Evidentemente, al tratarse de energía, los impulsos no permanecerán estáticos, sino que buscarán la manera de filtrarse y de llegar al yo, ante tal amenaza, esta última instancia buscará armarse de las herramientas necesarias para defenderse. De hecho, pensar a los monstruos desde el psicoanálisis es seguir por esta vía, como lo señala Santiesteban:

Desde un punto de vista moderno psicoanalítico, aludiríamos a una energía primigenia, que puede ser el impulso representado por la lucha del Eros y el Tánatos freudianos; tal pulsión puede ser expresada de diversas maneras: toma corporeidad en una figura escultórica, o en un relato folklórico, o puede incluso expresarse en formas más particulares como la de un *daimón* griego aparecido en un momento y lugar determinados, o algún nacimiento monstruoso real que será el receptáculo de todas esas ideas preconcebidas (Santiesteban, 2003: 69).

Lo que cambia no es la energía que nace del interior del sujeto, sino el receptáculo que lo hará más soportable. Así es como surgen los mecanismos de defensa y es la teoría que sostiene Anna Freud al estudiar a su padre: esclarecer que la función de estos es solucionar los conflictos que surgen constantemente entre las exigencias que nacen del instinto y la adaptación al mundo real. Desde Freud se podría pensar esta relación como el enfrentamiento entre las pulsiones que emergen del ello y el alto que les pone el superyó, siempre regido por la moral y el deber ser propio de cada individuo. Entonces, así como el primer camino era la satisfacción inmediata, el segundo camino, en el que se tuvo que rechazar el objeto directo de la pulsión, aparecen los mecanismos de defensa:

Al no mediar la intervención del yo o de las fuerzas del mundo externo que el yo representa, cada instinto no conoce más que un solo destino: el de la satisfacción. A los nueve métodos de defensa, bien conocidos y extensamente descritos en la teoría y la práctica —represión, regresión, formación reactiva, aislamiento, anulación, proyección, introyección, vuelta contra sí mismo, transformación en lo contrario—, podemos agregar un decir más propio del estado normal que el de las neurosis: la sublimación o desplazamiento del objeto instintivo (Freud, A., 1954: 57).

La mejor manera de comprender estos mecanismos es pensarlos desde la pulsión, es decir, desde la idea de qué es lo que hace el yo para dirigir la energía que se disparó desde una fuente interna y llevarla a un destino en donde —regido por el principio del placer, que consistiría en reducir la tensión y la fuerza de dicho estímulo al mínimo—, si no puede suprimirse, pueda satisfacerla. Assoun, en su libro *La metapsicología*, lo expresa de la siguiente manera:

Respecto de la pulsión se puede decir que no es posible entonces saber nada en ella misma, pero sin ella nada es posible. En cambio, es posible seguir sus “destinos”:

- “La caída en lo contrario” atañe al objetivo de la pulsión, paso de la actividad a la pasividad (sadismo vs. masoquismo).
- La “vuelta hacia la persona misma” atañe al objeto, remplazo de un objeto por la persona misma (voyeurismo vs. exhibicionismo).
- La “sublimación” consiste en intercambiar el objetivo sexual de la pulsión por un objetivo no sexual.

Queda todavía el más importante y el más complejo devenir pulsional, es decir: la represión (Assoun, 2022: 48).

Hay psicoanalistas, como Assoun, que consideran la represión como el mecanismo más importante, ya que mantiene alejada o rechazada del todo una pulsión. Sin embargo, cuando se piensa en las artes en general como un medio para la satisfacción del instinto, el mecanismo que cobra mayor relevancia es la sublimación, que consiste en una adaptación, en cambiar de objeto; en el caso específico de la literatura, la pulsión se convierte en aquello que dentro del mundo ficcional, a través del ambiente, los personajes y el contexto, se vuelve socialmente aceptado, además de que interviene una distancia, ya que pertenece al mundo de la obra, no al real, y en ese otro todo es permitido. Aunque la cita anterior hace referencia a que el cambio implica quitarle la carga sexual, no necesariamente va a ser una cuestión sexual a simple vista, requeriría un análisis más profundo para encontrar la fuente libidinal, pero para Freud era siempre el origen de una pulsión, incluso la de muerte parte de ahí según su teoría.

Otra forma de definirla es la siguiente:

La sublimación, es decir, el desplazamiento de la dirección del objeto instintivo hacia un valor social más elevado, presupone la aprobación o, por lo menos, el conocimiento de tales valores, la existencia del superyó. La represión y la sublimación serían, pues, mecanismos defensivos que sólo podrán emplearse relativamente tarde (Freud, A., 1954: 64).

La existencia del vampiro es un ejemplo claro de este mecanismo. Si se piensa en Drácula y en las manifestaciones sexuales del ataque vampírico, los símbolos son más discretos; hay esa carga en la posesión, en las implicaciones de ese acercamiento y convertir a la mujer pura en una bestia inmortal sedienta de

sangre —entre otros elementos que se desarrollarán posteriormente—; sin embargo, en el caso de Vlad, por cuestiones de época, la presencia de estos elementos es más directa; se mencionan temas que son inconcebibles desde lo moral: el vampiro desea poseer a una niña, se sexualiza de forma impresionante el cuerpo infantil y pensar aquello en el ser humano es monstruoso, pareciera incluso impronunciable, pero colocarlo en el contexto vampírico y en el ambiente que se establece al leer o configurar la obra lo vuelve natural.

Planella recupera la clasificación de monstruos realizada por Foucault y describe un tipo onanista. En este se tratan temas relacionados con lo que se pensaba prohibido respecto a la sexualidad (adulterio, incesto, sodomía, bestialidad): “La preocupación por la sexualidad del niño y de todas las anomalías que se relacionan ha sido uno de los procedimientos para construir este nuevo dispositivo” (Planella, 2007: 27). Cuestiones que se vuelven tan bestiales suelen sublimarse a través de lo monstruoso, mecanismo de defensa que más compete al presente trabajo.

A través de este mecanismo defensivo, la información censurada se convierte en algo social y culturalmente aceptable, pero solo se está enmascarando la verdadera pulsión. Es entonces donde se pueden mirar los elementos presentes en una obra artística como símbolos, tal como ocurre en los sueños. Hay ciertos impulsos que surgen y, por lo tanto, requieren una satisfacción, pero que cuando son evaluados y rechazados pasan al inconsciente, donde buscarán una posible salida, como los sueños o las fantasías. El poeta crea algo similar a un sueño diurno, pues toma ese material amorfo y atemporal que habita en el inconsciente y le asigna una forma, le quita cierta carga para darle otra y lo configura como un relato, un contexto, un personaje, una situación o una emoción que pueda ser mirada desde afuera, totalmente independiente del sujeto creador sabiendo que ya forma parte de otra dimensión.

Los símbolos son relaciones constantes y universalmente válidas entre determinados contenidos del ello y particulares representaciones conscientes de palabras o cosas. El conocimiento de dichas vinculaciones nos faculta para extraer conclusiones precisas acerca de las manifestaciones conscientes de lo inconsciente, sin necesidad de deshacer previa y penosamente toda la medida defensiva del yo. La técnica de la traducción del símbolo nos permite, pues, alcanzar la interpretación por un camino abreviado, o mejor dicho, saltar desde los estratos más elevados de la consciencia a los más inferiores del inconsciente, ahorrando el pasaje a través de

los intermedios, contruidos por antiguas actividades del yo, que en su tiempo acaso obligaron a determinados contenidos del ello a asumir una forma específica del yo (Freud, A., 1954: 29).

Eso es el claro ejemplo de que hay información inconsciente que puede ser leída desde la consciencia y que se podría pensar un poco más allá de la individualidad. Estudiar los símbolos y sus vinculaciones brinda respuestas, pero atravesar las barreras defensivas, a través del psicoanálisis, permite una visión más profunda, por ello la psicocrítica amplía las conclusiones obtenidas de los símbolos.

Los distintos psicoanalistas han estudiado estas defensas empleadas por el yo para dar una respuesta al impulso que surge internamente y que requiere ser reducido al máximo para evitar el displacer, sin embargo, como ya se ha mencionado, la mayoría ha enfatizado más en la represión, dado que es aquel mecanismo del que se habla desde el comienzo, cuando se identifica el inconsciente y se analiza su contenido: “la represión llega a ser así la base de la formación de compromiso y de la neurosis. Las consecuencias de las otras técnicas defensivas no son menos serias, pues aun cuando agucen su intensidad, permanecen dentro de los límites de lo normal” (Freud, A., 1954: 62). Así, mirado desde lo simbólico, también se podría concluir que aquello que ha sido negado se vuelve un elemento inconsciente que se diferenciará de los otros según cómo se revele: “La negación es un sustituto de la represión, de nivel más alto. Dentro del lcc no hay sino contenidos investidos con mayor o menor intensidad. [...] Por el proceso del desplazamiento, una representación puede entregar a otra todo el monto de su investidura; y por el de la condensación, puede tomar sobre sí la investidura íntegra de muchas otras” (Freud, 1975b: 183).

Esta investidura serán los símbolos que arrojarán información de lo que ocurre en el inconsciente. Fungirán como una vela que permitirá conocer un poco, y de manera un tanto engañosa, lo que habita lejos de la consciencia y que se vuelve ominoso. De esta forma, surge la pregunta sobre qué vuelve ominosa o siniestra alguna situación. Para comprender lo que sostenía Freud al respecto, es necesario definir con mayor claridad cómo funciona el mecanismo represivo:

La represión es, precisamente, una defensa psíquica que se puede definir como un intento de huida del yo ante un impulso que le resulta conflictivo: en la neurosis el yo no es capaz de controlar un impulso que le produce miedo, dolor o vergüenza, y pretende resolver el conflicto cerrándole el acceso a la conciencia. La consecuencia

de esta defensa es que, además del empobrecimiento del yo por tener que protegerse mediante un esfuerzo permanente de la posible irrupción de lo reprimido, el impulso conserva su carga de energía, en otros términos, su fuerza afectiva, y buscará una satisfacción sustitutiva, dando lugar a la formación de síntomas (Tubert, 2000: 30).

Siguiendo el orden cronológico de estos procesos pulsionales, se concluye que incluso si un estímulo se rechaza o se reprime, este permanece en la inconsciencia, es decir, no está anulado, mudo y mucho menos satisfecho o resuelto, lo que le da sentido a lo siniestro, a lo que Freud denominó “lo ominoso”.

1.2.4 Lo ominoso¹

Pensar en el arte desde el psicoanálisis inevitablemente implica detenerse a contemplar lo estético y todo aquello relacionado con los estados anímicos, por lo tanto, un aspecto fundamental es lo que despierta angustia. Al pensar en estética se suele trabajar con lo bello o agradable, Freud miró la contraparte y realizó un trabajo acerca de lo ominoso, concepto que fue traducido más tarde como *lo siniestro*, para diferenciarlo de lo aterrador y de lo angustioso

En esa obra, Freud realiza un análisis lingüístico de la palabra *ominoso*, partiendo de lo más esencial al dividirla en *un* y *heimlich* (en alemán: *unheimlich*), donde la primera es una negación y la última significa íntimo, doméstico o familiar. De este modo, pareciera que la conclusión lógica es que lo ominoso es aquello que no resulta familiar, sino que es ajeno o desconocido. Sin embargo, a través de ese recorrido hay una definición en la que *heimlich* también hace referencia a lo secreto o clandestino, siendo así que Freud comenzó a integrar la información y a acercarse a una conclusión, diciendo:

Por consiguiente, lo heimlich deviene unheimlich. En general, quedamos advertidos de que esta palabra heimlich no es unívoca, sino que pertenece a dos círculos de representaciones que, sin ser opuestos, son ajenos entre sí: el de lo familiar y agradable, y el de lo clandestino, lo que se mantiene oculto. [...] tomamos nota de

¹ El término *ominoso* fue utilizado por Freud y se ha traducido, a través de la historia, como *siniestro*, por lo tanto, en el presente trabajo se emplearán como sinónimos.

una observación de Schelling, quien enuncia acerca del concepto de lo *unheimlich* algo enteramente nuevo e imprevisto. Nos dice que *unheimlich* es todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz (Freud, 1975a: 224).

Esta definición de Schelling es fundamental porque, siguiendo la línea teórica de lo que se ha trabajado hasta el momento, se puede interpretar que lo que el yo consideraba necesario de permanecer oculto, reprimido en lo inconsciente, puede salir a la luz y volverse ominoso. Bajo esta perspectiva, la misma definición de monstruo podría ser pensada desde lo ominoso, al referirse justamente a un revelación:

Etimológicamente podemos decir que *monstrum* significa “aquel que revela”; “aquel que advierte”, “el que nos muestra”. Desde esa perspectiva el monstruo se muestra y nos muestra un supuesto estado de desorden. El monstruo se encuentra emparentado con la bestia y escapa a sus normas: encarna el espíritu de la creación y el traspaso de cualquier límite concebible; habita en los confines del mundo conocido y se mueve sigilosamente y con actitud amenazadora por esta indefinida frontera que se dibuja ante nuestra vida cotidiana (Planella, 2007: 27).

De esa forma, es indudable que se volverá una cuestión rechazada, pues es la encarnación de todo aquello que, antes de negarse, se evita descubrir; en cambio, el monstruo se muestra y deja una clara evidencia del actuar reprobable y que funcionando como un espejo se vuelve aterrador, porque se deja de mirar al ente y se ve lo propio reflejado en el mal. Esas características propias que se reconocen en la criatura son en las que Freud pensó al elaborar el trabajo de definir lo siniestro.

Después del camino lingüístico que recorrió, se acercó al concepto desde las situaciones, elementos o procesos que despiertan el sentimiento ominoso. De esa forma, pudo concluir un origen en común tras mencionar cuestiones como: que algo inanimado adquiriera la apariencia de estar vivo, y viceversa; la idea de un doble o una identificación tan fuerte con alguien, que se asemeje a una fusión o a una pérdida del yo; las situaciones repetitivas, como el encuentro recurrentemente con una persona, un número o algún elemento; el cumplimiento de algún deseo o superstición; genitales femeninos; la pérdida de algún miembro y, finalmente, las más comunes como la oscuridad y la muerte.

Si se analiza con detenimiento el primer escenario mencionado —perder lo humano, la fusión con otro— y para ubicar el origen que tienen en común, se deduce que deriva de un miedo a la muerte, de una pérdida del yo:

El carácter de lo ominoso sólo puede estribar en que el doble es una formación oriunda de las épocas primordiales del alma ya superadas, que en aquel tiempo poseyó sin duda un sentido más benigno. El doble ha devenido una figura terrorífica del mismo modo como los dioses, tras la ruina de su religión, se convierten en demonios (Freud, 1975a: 236).

En el caso de las repeticiones o cumplimientos, estas hacen referencia a la omnipotencia del pensamiento y el narcisismo superado ya en la época primordial, es decir, aspectos infantiles y primarios que se habían superado o reprimido. Así, se puede concluir que lo oculto que sale a la luz, puede ser debido a aspectos infantiles que habían quedado atrás y que no son necesariamente angustiosos, como lo señala Freud: “la fuente del sentimiento ominoso no sería aquí una angustia infantil, sino un deseo o apenas una creencia infantil” (Freud, 1975a: 233). Reafirmando esta idea al establecer que: “no todo lo que recuerda a emociones de deseo reprimidas y a modos de pensamiento superados de la prehistoria individual y de la época primordial de la humanidad es ominoso por eso solo” (Freud, 1975a: 245).

Una forma de comprender el porqué de esas vivencias infantiles tan sensibles es que cuando se nace y se adquieren las primeras experiencias, tanto físicas como psíquicas, la persona no es capaz de nombrarlas y, por lo tanto, se queda exclusivamente con la vivencia y la sensación y la guarda en el inconsciente, si fue reprimida, o la supera mandándola al mismo sitio. Así se mira, una vez más, la importancia de la singularidad; por estas cuestiones que nacen de una representación infantil, cada sujeto percibirá o despertará el sentimiento ominoso de una manera única y auténtica, sin embargo, comprender esto y mirar que la humanidad crea historias de monstruos, que se vuelen aterradores de manera general, habla de algo que parecería un inconsciente colectivo, tema que se retomará más adelante con la teoría de Jung.

Se puede concluir que en el arte el sentimiento de lo siniestro se vuelve más intenso cuando deviene de alguna instancia primitiva que fue reprimida. “Lo ominoso generado desde complejos reprimidos es más resistente, sigue siendo tan ominoso en la creación literaria —si prescindimos de una condición— como en el vivenciar. Lo otro ominoso, que viene de lo superado, muestra ese carácter en el vivenciar y

en la creación literaria que se sitúa en el terreno de la realidad material” (Freud, 1975a: 250). Y en esa realidad material se puede vivir desde el dolor y la angustia, que es lo que atormenta al sujeto.

1.3 La teoría junguiana

Carl Gustav Jung (1875-1961) fue un psiquiatra y psicólogo suizo que desarrolló la teoría llamada *Psicología analítica*, durante el transcurso de la primera mitad del siglo XX. En sus inicios, estuvo rodeado del círculo de Viena y por siete años formó parte del movimiento psicoanalítico. No obstante, con el paso del tiempo, fue diferenciando su teoría de la del propio Freud, tomando como punto de partida el inconsciente, pero desde otra concepción y aludiendo a temas que Freud desterraba de lo científico.

Jung se desarrolló en áreas más cercanas a la mitología, el misticismo, la cábala y la alquimia, lo cual lo terminó por separar aún más de lo que convencionalmente se abordaba desde la psiquiatría. También, sostenía su teoría en que la vida se determina por la presencia de los opuestos y la coexistencia de ambos, es decir, existe lo bueno porque subsiste lo malo y la luz se debe a la oscuridad.

1.3.1 Aparato psíquico

Se suele representar gráficamente el aparato psíquico junguiano con una forma circular dividida en tres partes que aumentan de tamaño en orden descendente. La primera, y la más pequeña, es la de la conciencia, seguida por el inconsciente personal y la última, de gran dimensión, es el inconsciente colectivo. En el inconsciente personal, justo en el límite de la conciencia, está el yo, como una pequeña esfera.

Para Jung la conciencia es discontinua: “apenas se produce un acontecimiento en el cosmos, se crea simultáneamente y se desarrolla paralelamente una imagen de él en nosotros, convirtiéndose así en consciente” (Jung, 1994: 46). De ese modo, se forman los contenidos que están en la conciencia

de manera intermitente, aunque haya una ilusión de permanencia generada por los recuerdos.

Si se suman las fases conscientes de una vida humana obtendremos la mitad o los dos tercios de su duración total; el resto está formado de vida inconsciente: durante la noche estamos entregados al sueño, y durante la jornada son numerosas también las horas en las que no se es consciente más que a medias o en una tercera parte. En el fondo son pocos los momentos en los que se es realmente consciente, en los que la conciencia alcanza un cierto nivel y una cierta intensidad (Jung, 1994: 46).

Por eso es que la conciencia abarca el menor espacio del aparato psíquico junguiano, a diferencia de lo inconsciente que es constante, duradero y que opera permanentemente. Cuenta con contenido clasificado de tres maneras: contenidos inconscientes asequibles, contenidos inconscientes medianamente asequibles y contenidos inconscientes inasequibles.

El inconsciente personal está compuesto por la realidad propia de cada sujeto en cuanto a su historia, los recuerdos que se han olvidado y los que se han reprimido; por lo tanto, sus contenidos son, en su mayoría, medianamente asequibles:

Los materiales contenidos en este estrato [inconsciente] son de índole personal en cuanto se caracterizan por constituir, en un sentido, adquisiciones de la existencia individual, y, en otro, factores psicológicos que podrían ser igualmente conscientes. Ciertamente, por una parte, es comprensible que los elementos psicológicos incompatibles estén sujetos a represión, de modo que permanecen inconscientes; pero, por otra, existe la posibilidad de que, una vez reconocidos, esos contenidos se hagan conscientes y permanezcan así. Reconocemos a este material el carácter de contenidos personales porque podemos señalar en nuestro pasado personal sus efectos, o sus manifestaciones parciales, o su origen (Jung, 1997: 25).

Esas adquisiciones individuales se acumulan para configurar al yo. El yo se encuentra en esos límites del inconsciente personal, pero también de la conciencia; es una acumulación de datos y sensaciones, en donde se halla desde la percepción del cuerpo dentro del espacio hasta las sensaciones físicas y afectivas. Cada sujeto consta de características que, de cierta manera, se vuelven estructurantes respecto a su personalidad. De pronto se adquiere una forma inconsciente y automática de responder ante determinados estímulos, esa reacción se debe a un conjunto de

imágenes e ideas que se integran alrededor de un afecto o una emoción. Se trata de una predisposición a una reacción que nace del inconsciente colectivo y es a lo que Jung llamó *complejo*.

Los complejos son indispensables en la teoría junguiana porque son los elementos que rigen el actuar inconsciente de la persona y que están ligados con un símil en lo colectivo: el arquetipo. Los complejos tienen cierta autonomía independiente de la conciencia; a veces tienen tanta fuerza que son ellos quienes dominan al sujeto y no al revés. A pesar de ser un aspecto individual, estos se forman desde lo social, es decir, para estructurarse toman parte importante de la interacción primitiva, con esas primeras relaciones y afectos hasta las que siguen captando en la actualidad.

“Todo complejo consta primordialmente, de un elemento nuclear, de un portador de significado, que, escapado a la voluntad consciente, resulta inconsciente e incontrolable; y secundariamente de una serie de asociaciones a aquel unidas, que proceden en parte de la disposición personal original y de las vivencias del individuo” (Jacobi, 1983: 17). Existen mientras permanezcan inconscientes; dentro de esa instancia van creciendo al adquirir nuevas asociaciones que no están siendo identificadas y, por tanto, no se tratan de corregir o redireccionar, por eso se habla de autonomía. Constan de cierta independencia, sin embargo, cuando se les despoja de esta, al hacerlos conscientes, dejan de ser lo que eran y desaparece inmediatamente toda su fuerza.

Los complejos son, en efecto, las unidades vivientes de la psique inconsciente, cuya existencia y cuya complexión casi sólo ellos permiten constatar. El inconsciente no sería más que una supervivencia de representaciones difuminadas, “oscurecidas”, como en la psicología de Wundt, o una *fringe of consciousness*, como la llama William James, si no existieran los complejos (Jung, 1997: 127).

Jung mencionaba que las adquisiciones de la existencia personal —los contenidos reprimidos, olvidados y percibidos que permanecen en lo inconsciente— no son los únicos elementos que contiene el sujeto, sino que hay otros que vienen de algo que está más allá de la experiencia, que fueron heredados y están en el cerebro del sujeto desde el instante en que nace y que llamó *inconsciente colectivo*, dado que se trataba de contenidos que se encontraba en todas las personas más allá de las épocas, contextos y espacios. El inconsciente colectivo es lo que se encuentra aún más a profundidad, sobre donde se posa el inconsciente individual;

es la base en la que habitan elementos comunes en la humanidad que hacen referencia a los arquetipos.

1.3.2 Inconsciente colectivo

Tomar el inconsciente de la teoría freudiana llevó a Jung a descubrir que ese inconsciente está posado sobre otro más profundo e innato: el inconsciente colectivo. El concepto fue descubierto al hallar una constante repetición temática en sus pacientes, tanto en sueños como en alucinaciones y en mitología, sin encontrar nexos con que hubieran estado en la conciencia o experiencia personal, ya que no encontraba fuentes en lo reprimido o en lo desplazado de la consciencia. Analizando dichos contenidos, reconoció que algunos tenían similitudes con temas tanto religiosos como mitológicos del pasado cultural. Se trata de información que se tiene en el inconsciente desde el momento de nacer.

Es *universal*, es decir, que en contraste con la psique individual tiene contenidos y modos de comportamiento que son los mismos en todas partes y en todos los individuos. En otras palabras, es idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituye así un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal existente en todo hombre (Jung, 1970: 10).

Se trata de una predisposición de información presente en toda persona, pero no con las mismas representaciones, esto es, se trata de una carga colectiva e inconsciente que, dependiendo de la experiencia individual, afectiva y subjetiva, adoptará distintas formas. De este modo, los complejos son el contenido del inconsciente personal que se estructura sobre temas que nacen de algo más profundo, de los arquetipos que son el contenido del inconsciente colectivo. Para Jung, los complejos son, más bien, las personificaciones de los arquetipos.

1.3.2.1 Los arquetipos

Un arquetipo es una representación arcaica (primitiva) de un contenido inconsciente, el cual, cuando es jalado a la conciencia, cambia para adoptar una forma especial adecuada por el sujeto: "Hay una diferencia entre arquetipo y representaciones

arquetípicas; el primero sí representa un modelo hipotético, no intuible como el patrón de comportamiento de la biología” (Jung, 1970: 11). Las representaciones arquetípicas, en cambio, son moldeadas según la realidad propia de cada ser humano.

Para establecer una definición de arquetipo, Jung se apoyó en la filosofía y realizó algunas comparaciones. La teoría que planteaba podía ser explicada, en la antigüedad, como un símil de la *idea* en Platón, un elemento superior a toda fenomenalidad. Sin embargo, no siguió esa línea explicativa a pesar de que claramente podía argumentar que habita, en algún espacio en específico, una idea primordial de, por ejemplo, la madre, que va más allá de la encarnación en el mundo físico de una mujer que ejerce la maternidad. Renunció a una explicación idealista, pero también rechazó la postura normalista que lo limitaría a la existencia únicamente del nombre de las cosas sin captar la esencia del concepto como tal.

Jung expresó que cada individuo nace con un *a priori* que es la estructura individual de la psique innata que permanece en lo preconsciente e inconsciente: “pero apenas se presentan las primeras manifestaciones vitales psíquicas y visibles, es necesario ser ciego para no ver el carácter individual de estas exteriorizaciones, es decir, su personalidad peculiar” (Jung, 1970: 72). Son dinamismos de organización actuando en la psique, determinados solo formalmente y no en cuanto a contenido. Bien lo señala Jung:

El arquetipo es un elemento formal, en sí vacío, que no es sino una *facultas praeformandi*, una posibilidad dada *a priori* de la forma de la representación. No se heredan las representaciones sino las formas, que desde este punto de vista corresponden exactamente a los instintos, los cuales también están determinados formalmente (Jung, 1970: 74).

Pareciera que habla de un molde que cada persona lleva consigo al momento de nacer y que diversos factores personales son los que determinan la forma que va a adquirir dicha forma, (esto también se podría pensar desde la teoría freudiana sobre los modos de afrontamiento y aprendizaje durante las primeras experiencias), “Se puede comparar con el sistema de coordenadas de un cristal, sistema que en cierto modo predetermina la formación del cristal en la lejía madre, sin poseer él una existencia material. Esta solo aparece en tanto cristaliza los iones y luego las moléculas” (Jung, 1993: 77). Son tipos de patrones que emergen de la psique de

todos los seres humanos y que se diferencian por las representaciones individuales. Es un vacío colectivo que espera ser llenado desde lo singular.

En la teoría freudiana la energía psíquica se reducía a pulsiones y predisposiciones que emanaban del alma, concepto que Freud utilizaba de una manera global, en donde abarcaba tanto la experiencia sensible como lo racional: las fantasías, los miedos, los mitos y creaciones poéticas, eran revelaciones del alma humana. Para Freud, el alma implicaba todo el aparato psíquico, mientras que Jung tenía una concepción totalmente distinta de ella.

Uno de los arquetipos propuestos por Jung es el *anima*, que significa alma, pero desde una perspectiva maravillosa e inmortal. Para definir el alma se torna imperioso recurrir a las representaciones dogmáticas, en donde ya había sido nombrada como algo vivo y espontáneo: “Un ser animado es un ser vivo. El alma es lo vivo en el hombre, lo vivo y causante de vida por sí mismo; por eso insufló Dios un hálito viviente en Adán para hacerlo vivir. El alma, con astucia y juego engañoso, arrastra a la vida la inercia de la materia que no quiere vivir. Convince de cosas increíbles para que la vida sea vivida” (Jung, 1970: 32).

El mito permanece en el encuentro con el anima; saberla como aquello que da vida a quien la posee, la vuelve un factor, por lo tanto, algo no creado. Es uno de los elementos *a priori* de todo lo que siente el ser humano, de lo que implique espontaneidad en el psiquismo del sujeto, englobando emociones, estados anímicos, pulsiones o formas de reaccionar. Sin embargo, aunque pareciera un término ampliamente abarcativo, no comprende totalmente al inconsciente, pues se trata de un arquetipo, de entre muchos otros, que representa solamente un aspecto de la vida psíquica inconsciente.

Respecto a esa reducción del concepto del anima, Jung señala: “Esto ya se pone de manifiesto en el hecho de que sea femenina. Lo que no es yo, es decir lo que no es masculino, es muy probablemente femenino, y como el no-yo es experimentado como no correspondiente al yo, y por lo tanto como exterior, la imagen del anima, por consiguiente, es proyectada por regla general sobre mujeres” (Jung, 1970: 33). Es por esto que se piensa como un arquetipo femenino que en el hijo aparece como madre, en el hombre antiguo como una diosa o bruja, como Helena en troya, Mina Harker en *Drácula* o Magdalena y Asunción en *Vlad*.

Dentro de la teoría junguiana la dualidad, la reconciliación de los opuestos y la unión de ellos son aspectos fundamentales presentes en cada arquetipo. Por lo tanto, así como el anima representa la sabiduría, también lo hace con la contraparte,

el desatino. Jung establece que: “el *anima* y con ella la vida carecen de significado en tanto no ofrecen interpretación alguna de sí mismas. Pero tienen, sin embargo, una naturaleza interpretable, *ya que en todo caos hay cosmos y en todo desorden hay un orden secreto*, en toda arbitrariedad hay ley permanente, porque todo lo que actúa descansa sobre su opuesto” (Jung, 1970: 38). Es una generalidad arquetípica, no es exclusivo del anima, todos coexisten con sus opuestos más que por sí mismos. Si hay un espacio en donde esta coexistencia y lucha entre los opuestos es fundamental, es el de la mitología y la religión:

Las representaciones religiosas son de gran fuerza sugestiva y emocional, tal como lo muestra la historia. Evidentemente incluyo entre éstas todas las representaciones colectivas, por lo cual mi concepto abarca tanto lo que nos hace conocer la historia de la religión como todo lo que termina en *ismo*. [...] Una persona puede creer de buena fe que no tienen ninguna idea religiosa. Pero nadie puede estar tan fuera de la humanidad como para que no le quede ninguna representación colectiva dominante. Precisamente su materialismo, su ateísmo, su comunismo, su socialismo, su liberalismo, su intelectualismo, su existencialismo, etcétera, atestiguan en contra de lo que él ingenuamente afirma. En todos lados, sea así o asá, mucho o poco, el hombre siempre está poseído por una idea superior (Jung, 1970: 57).

Tales representaciones están presentes en todo ser humano y él decide qué posición toma en torno a ellas, pero incluso el rechazo es una decisión que nace de la existencia universal de esta.

1.3.2.2 *Los símbolos*

Freud, al analizar contenido inconsciente como los sueños, llegaba a una representación, a un significante derivado de las investiduras que adquirirían las pulsiones reprimidas, que salían durante la función onírica; era un significante que se descifraba al tener un significado para el sujeto, de acuerdo con su realidad psíquica. Esos contenidos que terminan por hacerse conscientes se quedan en la condición de signos porque están fungiendo como la expresión de algo ya conocido.

El símbolo, en la teoría junguiana, debería ser pensado como una idea que no puede formularse de mejor manera, que no tiene una mejor expresión para una situación que no es del todo conocida por la persona. Por eso es tan importante el

carácter desconocido, de lo contrario se podría confundir con una metáfora, cuya diferencia radica en que no se trata de imágenes que estén disfrazando contenido inconsciente, sino que surge una analogía entre lo desconocido y una imagen que da pauta de cómo se mueve el inconsciente: “El símbolo no es una alegoría ni un signo, sino la imagen de un contenido en su mayor parte trascendente a la conciencia. Lo que todavía es preciso descubrir es que esos contenidos son reales, es decir, agentes con los cuales no sólo es posible, sino incluso necesario entenderse” (Jung, 1998: 102).

Lo simbólico se explora desde lo personal, un ejemplo de ello es el caso del soñante, en el que se requiere tener conocimiento sobre su biografía para realizar un acercamiento e identificar qué de esos contenidos es simbólico. Posteriormente, se mira hacia afuera, a las conexiones que tiene con la historia y con lo cultural, porque existen símbolos que encarnan arquetipos, como los símbolos universales que conectan al individuo con lo colectivo.

1.3.2.3 *Mito y religión*

Es imposible hablar de arquetipos sin mencionar los mitos. La teoría junguiana les dedica especial atención porque la creación de estos es, según Carl Jung, un reflejo de la naturaleza humana, ya que cumplen con una intención específica: el deseo de explicar las cosas no solamente con lo observable. No es suficiente ver los cambios de luz o los movimientos del sol, sino que es necesario relacionar estos con lo que él llamó un *acontecer psíquico*, es decir, homologar esa aparición u ocultamiento del sol con la representación del destino de un dios o de un héroe, que, además, solamente existe en el alma del hombre. Por lo tanto, la existencia de los mitos señala que hay una alegoría de lo profundo e inconsciente del alma que se puede aprehender cuando se proyecta en cosas objetivas como esos sucesos naturales; ahí radica la relación del mito con lo psíquico.

Las cuestiones simbólicas elaboradas por Jung empiezan a ser miradas desde lo dogmático, para contestar el porqué de que los contenidos que habitan el inconsciente de las personas cobran relevancia hasta ese momento y no antes. En la época antigua, la religión —a través de sus imágenes, símbolos y premisas establecidas y fundamentadas en la fe— era la respuesta a todo: “el que alguien se rinda a esas imágenes eternas es una cosa normal. Deben atraer, convencer,

fascinar, dominar. Han sido creadas de la materia virgen de la revelación y reflejan la experiencia inmediata de la divinidad” (Jung, 1970: 14). Esto quiere decir que satisfacían aquello de lo que ya se habló, se relacionaba una realidad objetiva con cuestiones internas y subjetivas, y se encontraba una congruencia.

Jung le dedicó especial atención al símbolo dogmático por la fuerza que tenía sobre el ser humano. Este adquiría un poder que se reconoce en quienes profesan la religión, pero también ejerce brío para aquellos que sin ser creyentes, conocen, a través de la cultura y de la sociedad, los distintos significados que puede adquirir un significante que nace del dogma:

La utilidad del símbolo dogmático: formula una vivencia psíquica tremenda y peligrosamente decisiva que con razón es denominada a causa de su predominio “experiencia de Dios”, de modo tolerable para el poder intelectual del hombre y sin reducir esencialmente el alcance de lo vivenciado ni dañar su eminente significación (Jung, 1970: 17).

Esa carga tan importante que tenían sobre la persona se ha manifestado a través del arte y de las representaciones que el ser humano le ha dado a lo inexplicable, a lo que permite un acercamiento con lo divino. Sin embargo, también existe la pérdida de esos signos espirituales, situación que Jung describió al profundizar en las necesidades humanas y en la existencia de imágenes para satisfacerlas: “nunca le faltaron imágenes poderosas que le dieran protección contra la vida inquietante de las honduras del alma. Siempre fueron expresadas las figuras de lo inconsciente mediante imágenes protectoras y benéficas que permitían expulsar el drama anímico hacia el espacio cósmico, extra anímico” (Jung, 1970: 17). Incluso en ese tipo de fragmentos, el psicólogo suizo ya refiere un desplazamiento, de esa idea de proyectar en otra meta aquello que ocurría en lo interno y que requería un alivio o protección.

A veces se reproducían esas imágenes sin siquiera saber su significado o si tenían uno y, por ello, se fueron derrumbando las imágenes, lo que no solo ocurrió con el cristianismo, sino con los dioses de Roma y de la Hélade, que murieron de la misma forma que nuestros símbolos: “Entonces, como ahora, los hombres descubrieron que estaban ante meras palabras en cuyo significado nunca habían pensado” (Jung, 1970: 20). Esa falta de significado es lo que lleva a la pérdida de la carga simbólica, que ocurre cuando no encuentran cómo conectarse con la

conciencia. De esa manera, la espiritualidad desciende y, como lo señala, el intelecto se apodera del trono.

Los dioses surgieron como reflejos de lo humano, idea que también puede ser homologada con la teoría freudiana acerca de los mecanismos de defensa. Jung hace una equiparación similar entre el mito y el sujeto, pero pensado desde lo colectivo. En el inconsciente surgen efectos determinantes compartidos que “aseguran en todo individuo la similitud y aun la igualdad de la experiencia y de la creación imaginativa. Una de las pruebas fundamentales de esto es el paralelismo que podríamos calificar de universal, entre los temas mitológicos, a los que he llamado *arquetipos* a causa de su naturaleza de imágenes primordiales” (Jung, 1970: 54). Pensar en esas imágenes remite a aspectos míticos, que, en muchas ocasiones, pueden llevar a representaciones religiosas que estén asociadas a las imágenes de los padres. Se trata de lo universal amoldándose desde lo individual por medio de la proyección, definida por Jung de la siguiente manera:

Un proceso inconsciente, automático, por el cual un contenido inconsciente para el sujeto es transferido a un objeto, de modo que este contenido aparece como perteneciente al objeto. Pero la proyección cesa en el momento en que se hace consciente, es decir, en el momento en que el contenido es visto como perteneciente al sujeto. Por eso el cielo poblado de dioses de los antiguos politeístas debe su debilitamiento en medida nada pequeña a ese modo de ver cuyo primer representante es Evhemero y para el cual esas formas divinas son solo reflejos de caracteres humanos (Jung, 1970: 55).

El individuo reduce la carga psíquica depositada en los dioses cuando comienza a encontrar lo humano en aquellos seres, que, en la mayoría de los casos, son pensados desde la benevolencia, desde la idea que se tiene de héroe y de ideal, pero lo mismo podría ocurrir con aquellos que representan el mal. Un monstruo, como ser ajeno a lo terrenal, funge de igual manera como reflejo de la persona, aunque se trate de negar.

A través de este proceso de intelectualización es que Jung sostiene que se ha ido perdiendo el aspecto que creaba un vínculo con el alma, pues él partía de la idea de que la espiritualidad sí podía ser pensada como una madre o padre del alma, pero el intelecto no. Se trata entonces de un descenso, de una caída de la espiritualidad hacia lo intelectual, lo que volvió inconsciente al espíritu:

Fue necesario un empobrecimiento sin igual del simbolismo para volver a descubrir a los dioses en forma de factores psíquicos, o sea, como arquetipos. Todavía no se cree en ese descubrimiento. [...] Desde que las estrellas cayeron del cielo y nuestros más altos símbolos se desvanecieron, rige la vida secreta en el inconsciente. Por eso tenemos hoy una psicología y por eso hablamos de lo inconsciente. [...] Los símbolos son espíritus que están por arriba de los hombres, y entonces también el espíritu está por arriba (Jung, 1970: 29).

Pareciera que ese empobrecimiento fue una forma de borrar la línea que dividía lo mítico y lo divino de lo humano y lo terrenal. De esa manera, cuando comenzó a difuminarse tal separación, se encarnó dicha representación en lo humano y aterrizó en el inconsciente. Los símbolos permiten una conexión con la divinidad y permiten, a través del mito, plantar imágenes en cada individuo, esas imágenes serían los arquetipos.

Más allá de la religión o el dogma, el conocimiento religioso existe, al igual que en los mitos que se derivan de ahí, conocimiento que se ha integrado al pensamiento histórico que configura lo compartido en las distintas generaciones. Decir que una determinada persona no tiene *representaciones colectivas* sería un autoengaño en el que incluso estaría equivocado respecto a la intensidad de esas ideas religiosas, ya que, como todo instinto, “tienen energía específica, y el arquetipo no pierde esa energía, aunque la conciencia lo ignore” (Jung, 1970: 58).

Dichas representaciones se hacen visibles en la realidad de cada sujeto, específicamente en las figuras de los padres, pero también en personajes y formas literarias que tienen una base más profunda de lo que está a simple vista, porque podrían ser pensados como símbolos. Como señala Jung: “las fantasías no siempre son abiertamente mitológicas, y cuando lo son no siempre provienen de una condición inconsciente, sino que pueden originarse en ocasiones en cuentos populares o en observaciones casuales o en cualquier otra circunstancia similar” (Jung, 1970: 77). Es así que la literatura se vuelve también un punto de partida y no un receptáculo exclusivamente.

1.4 Convergencia freudiana y junguiana en el mito y el folklore

Más allá de la perspectiva científica que Freud priorizó en el desarrollo de su teoría, no se puede dejar de lado la importancia que tiene el mito en su obra. No solamente acudió a él para establecer algunos fundamentos, sino que también lo reconoció como una parte fundamental del pensamiento humano y de la sociedad.

Explicar la creación del mito por parte del hombre, para esclarecer el universo desde algo propio, es una cuestión que comparten los dos teóricos. Por un lado, Jung partía de relacionar lo externo con el *acontecer psíquico*, lo que implicaba proyectar lo humano hacia arriba, hacia los dioses; por el otro, Freud señalaba algo similar, definiendo toda concepción mitológica como psicología proyectada al mundo exterior, lo que llamó *mitos endopsíquicos* en una carta que le escribió a Wilhelm Fliess en 1897:

¿Puedes imaginarte lo que son “mitos endopsíquicos”? El más reciente engendro de mi trabajo mental. La oscura percepción interna del propio aparato psíquico incita a ilusiones cognitivas que naturalmente son proyectadas hacia afuera y, de manera característica, al futuro y a un más allá. La inmortalidad, recompensa, todo el más allá son tales figuraciones de nuestro interior psíquico. ¿Chifladuras? Psico-mitología (Freud, 1994: 311).

Esa “oscura percepción interna” consta de las pulsiones, instintos y todos los procesos anímicos inconscientes que determinan la forma en que el sujeto se coloca en el mundo, incluyendo su manera de actuar, pensar y sentir dentro de él, siendo así que surge la proyección, para colocarlas en un lugar externo y dejar, en forma de dioses, demonios, criaturas y monstruos, las fuerzas que rigen el mundo interno del sujeto. Asimismo, considera que bajo esa misma premisa se pueden mirar los mitos religiosos:

Creo, de hecho, que buena parte de la concepción mitológica del mundo, [...] no es otra cosa que *psicología proyectada al mundo exterior*. El oscuro discernimiento (una percepción endopsíquica, por así decir) de factores psíquicos y constelaciones de lo inconsciente se espeja [...] en la construcción de una *realidad suprasensible* que la ciencia debe volver a mudar en *psicología de lo inconsciente*. Podría osarse resolver de esta manera los mitos del paraíso y del pecado original, de Dios, del bien y el mal, de la inmortalidad, y otros similares: trasponer la *metafísica* a *metapsicología* (Freud, 1901: 251).

Si un individuo proyecta hacia el mundo exterior y ese resultado es aceptado, complementado y transmitido por una sociedad entera, cae en la obviedad suponer que lo interno también estaba siendo compartido, y surge así tal identificación que se configura una nueva biografía, ya no individual, pero sí cultural.

Jung señalaba que desde su nacimiento cada individuo trae consigo moldes que, aunque parten de lo colectivo (los arquetipos), son llenados por cada persona según su propia realidad psíquica (las representaciones arquetípicas), y es ahí donde se encuentra con Freud. Esa singularidad la insinúa Jung, refiriéndose a las representaciones colectivas: “No se trata entonces de representaciones heredadas sino de posibilidades de representaciones. Tampoco son una herencia individual sino, en sustancia general, tal como lo muestra la existencia universal de los arquetipos” (Jung, 1970: 62), son posibilidades o predisposiciones vacías.

Esos espacios que deberán ser llenados por el sujeto, se cubrirán con lo que Freud llama primeras vivencias y afectos, los cuales se verán influidos por los mecanismos defensivos que se ponen en funcionamiento, sobre todo por el peso que tiene una representación colectiva: “Las *representaciones colectivas* tienen fuerza dominante y por ello no es ningún milagro que sean reprimidas con la más intensa resistencia. Cuando están reprimidas no se ocultan tras cualquier fenómeno sin importancia sino tras aquellas representaciones y figuras que ya son problemáticas por otros motivos” (Jung, 1970: 59). Esos otros motivos, diría Freud, tienen que ver con lo incómodo que podría ser tenerlos al alcance de la conciencia y, por ello, como seres regidos por el principio del placer se buscará mantener alejados en la penumbra.

Todo aquello que se trae desde las culturas previas, lo que Jung consideraba parte del inconsciente colectivo, no es dejado de lado por Freud, sino que trataba de buscarle una conceptualización más empírica al referirse a ello como un tipo de herencia:

Cada individuo recapitula la historia de la especie en términos biográficos: no repite mecánicamente el desarrollo total, sino que actualiza y recrea partes significativas de la historia humana en el curso de su singular devenir (inter)personal. [...] Freud pretende abarcar además un conjunto de representaciones y saberes ancestrales cuya transmisión inconsciente formaría parte de esa noción hasta hoy polémica de la “herencia arcaica” (*arcaische Erbschaft*) la definía como un conjunto de predisposiciones que son propias a todo ser vivo, tales como “la aptitud y la

inclinación para emprender determinadas direcciones de desarrollo y para reaccionar de particular manera frente a ciertas excitaciones, impresiones y estímulos". Pero, además, "la herencia arcaica del ser humano no abarca solo predisposiciones, sino también contenidos, huellas mnémicas de lo vivenciado por generaciones anteriores" (Drivet, 2010: 233).

Esa herencia no solamente abarca cuestiones culturales, Freud hablaba de una predisposición, lo cual es compartido por Jung cuando niega la llegada del neonato como una *tabula rasa*. Ambos psicoanalistas terminan reconociendo la importancia de lo individual y de lo colectivo, pero tomando distintos puntos de partida, Freud se posa en lo individual para mirar que arriba hay algo más complejo, algo que ya se le había heredado. Por otro lado, Jung habla de tener ese espacio que nace de lo colectivo como una primera instancia que después será ocupada por la realidad única de la persona, cuando conoce su propia vida y sus primeros afectos:

Así como los arquetipos aparecen como mitos en la historia de los pueblos, también se encuentran en cada individuo y ejercen su acción más intensa, es decir, hacen la realidad más antropomorfa, allí donde la conciencia es más limitada o más débil y donde la fantasía puede, por lo tanto, dominar los datos del mundo exterior. Esa condición se cumple indudablemente en el niño en sus primeros años de vida. Por eso lo que me parece más probable es que en un comienzo esa forma arquetípica de la pareja de los dioses reviste y simula la imagen de los verdaderos padres, hasta que finalmente es percibida la figura verdadera de estos (Jung, 1970: 63).

Es por eso que las imágenes religiosas se relacionan con los padres, además de que la actitud de los seres humanos ante ellas es como la ejercida ante las figuras materna y paterna de acuerdo con sus vivencias. Freud decía que esos mitos culturales, entre ellos los que surgen de la religión, podían ser pensados igual que los recuerdos encubridores² y analizados de la misma manera que las formaciones del inconsciente, principalmente como los sueños, por lo que serían una forma de encubrir o enmascarar las cuestiones inconscientes: "El sueño no surge de una revelación sobrenatural, sino que obedece a las leyes del espíritu humano (que, por otro lado, está emparentado con la divinidad)" (Freud, 1979a: 30). Es decir, el

² Los recuerdos encubridores son los que están formados por un elemento reprimido como el fundamental y otro que parece más intrascendente que lo reemplazará guardando una relación de contigüidad con el primero.

individuo ya está relacionado y cargado con material derivado de la espiritualidad y después surge de él el sueño, por lo tanto, a pesar de ser individual, no deja de lado el aspecto divino.

En *La interpretación de los sueños*, Freud habla de los símbolos que se encuentran en el inconsciente y en cómo se les puede otorgar un sentido al conocer el contexto y la realidad psíquica del sujeto, siempre enfatizando aquello que viene de lo cultural, del folklore:

Cuando uno se ha familiarizado con el generoso empleo que del simbolismo se hace en el sueño para la figuración del material sexual, por fuerza se preguntará si muchos de estos símbolos no aparecen, como los estenogramas de la taquigrafía, con un significado establecido de una vez para siempre; y uno se ve tentado de bosquejar un nuevo libro de los sueños siguiendo el método descifrado. Frente a ello debe observarse: este simbolismo no pertenece en propiedad al sueño, sino al representar inconsciente, en especial del pueblo; y más completo que en el sueño lo hallaremos en el folklore, en los mitos, sagas y giros idiomáticos, en la sabiduría del refranero y en los chistes que circulan en un pueblo (Freud, 1979b: 357).

Dentro del folklore se han creado mitos sobre lo indeseable de un ser humano, por ejemplo, sus propios monsturos. Habrá monstruos que puedan fungir como símbolos y que puedan ser mirados desde lo arquetípico, pero también desde la fantasía de un poeta. En *El creador literario y el fantaseo*, Freud habla del nexo que hay entre las fantasías y el soñar, pues se pueden interpretar también. Las construcciones de las personas que fantasean, incluyendo a aquel que escribe, son nombradas *sueños diurnos*:

El poeta atempera el carácter del sueño diurno egoísta mediante variaciones y encubrimientos, y nos soborna por medio de una ganancia de placer puramente formal, es decir, estética, que él nos brinda en la figuración de sus fantasías. A esa ganancia de placer que se nos ofrece para posibilitar con ella el desprendimiento de un placer mayor, proveniente de fuentes psíquicas situadas a mayor profundidad, la llamamos prima de incentivación o placer previo. Opino que todo placer estético que el poeta nos procura conlleva el carácter de ese placer previo, y que el goce genuino de la obra poética proviene de la liberación de tensiones en el interior de nuestra alma (Freud, 1908: 135).

Aquí Freud habla de una cuestión dinámica en donde también participa el lector, y señala que hay una ganancia por ambos lados: por una parte, de aquel que

fantasea y crea, en este caso, por medio de la literatura, por otra, también el placer de aquel que lee y se vuelve espectador de la estética. Este último placer se debe a la liberación de tensión que también tenía el lector. Ese encuentro inconsciente refiere algo que tienen en común, que permitió la comunicación entre inconscientes. Cuando Freud aludía a las masas, hablaba del grupo de personas como un mismo ente, como una mente individual con alma propia. Por eso es que tienen pensamientos e ideas compartidas, tales como los mitos, las leyendas y el folklore. Específicamente en la literatura, cuando se vuelve parte de un mito y de una tradición, se puede encontrar que hay elementos constantes a pesar del tiempo, que trascienden épocas y fronteras, pero también hay otros que se adaptan a las nuevas realidades y contextos.

Como ya se señaló, los monstruos son, por propia definición, seres rechazados que aterran y que son distintos al resto de la sociedad. Como seres ficticios es evidente que son creados con todo aquello que se sabe maldito y que requiere ser enviado a la oscuridad. Para volverse aterrador para una sociedad requiere constar de características que compartan los miembros de la cultura como elementos monstruosos. De esa manera se vuelven símbolos que representan una monstruosidad humana desconocida, pero que gracias a su existencia permiten enaltecer la luz y poner en evidencia la luminiscencia del ser humano. Los símbolos junguianos que nacen desde el dogma permiten una mirada religiosa también a la monstruosidad y particularmente al mito vampírico.

El vampiro es la representación del mal como elemento sobrenatural y, por lo tanto, la fe es imprescindible para ese acercamiento. Como dice Ventura: “Sin la existencia del mal, la fe no es necesaria. De eso se trata Drácula. Drácula es el mal demonizado que Van Helsing pretende destruir mediante la religión y la superstición. No hay otra forma de destruir este mal sobrenatural, más que a través del bien sobrenatural” (Ventura, 2021: 6). Y más adelante concluye afirmando que es precisamente Drácula el vampiro arquetípico que simboliza este tipo de mal.

El vampiro, como el mito, se sostiene con el credo; la perspectiva teológica de la obra de *Drácula* recurre a un análisis desde la tradición popular, sobre los ritos y las creencias acerca de la muerte y de la fuerza que adquiere la fe y los símbolos e imágenes religiosas. El poder que adquiere Drácula incrementa o perdura porque no creen en él, de esta forma, al negar su existencia, nadie hace algo por atacarlo y él permanecerá sin ser combatido:

Aceptemos entonces que el vampiro y la creencia en sus limitaciones y en el remedio contra él reposan por el momento sobre la misma base” (Stoker, 2008, p. 249). Su poder radica en la falta de fe. [...] Van Helsing asegura que la fe es necesaria para destruir el mal, ya que los medios para conseguir eliminarlos provienen de la religión y la superstición. “Hay cosas que lo afectan de tal forma que pierde su poder, como los ajos, que ya conocemos, y las cosas consagradas, como este símbolo, mi crucifijo” (p. 250), dice Van Helsing apelando tanto a la tradición religiosa como a la tradición popular, a la que él llama superstición. Esta tradición popular es mucho más poderosa que la tradición dogmática porque en ella la fe es más fuerte. De hecho, el conde es destruido de acuerdo a la tradición o mitología sobre vampiros que se daba en el siglo XIX. Se le corta la garganta y se arranca su corazón. Esto podría verse como una crítica a la Iglesia que desde la Edad Media ha limitado el poder de la tradición popular, de la fe que radica en la creencia del pueblo (Ventura, 2021: 8).

Una lectura de *Drácula* desde la representación del vampiro como un arquetipo del mal permite un acercamiento a la tradición, a la superstición y a las creencias de los pueblos, además de las implicaciones de la fe, en el siglo XIX. De esa misma manera se puede tener un acercamiento al siglo XXI desde *Vlad* buscando la fe y la tradición contemporánea, incluso pensando en el lugar en que quedan los símbolos dogmáticos que han ido cambiando conforme ha decaído lo espiritual y lo sagrado para el ser humano de la actualidad.

Así, a través de los arquetipos y de las pulsiones reprimidas se pueden mirar a los vampiros y descubrir aquello que representó *Drácula* en la época de Stoker y lo que ha representado Carlos Fuentes en la actualidad, por medio de *Vlad*, en Latinoamérica.

1.5 Intertextualidad

Es inevitable pensar en intertextualidad sin remitirse a Bajtín, quien a pesar de no ser el pionero del término que se conoce en la actualidad, fue quien identificó la existencia de más de una voz en la narrativa y quien estableció que el ser humano, como ser social y estructurado a través del lenguaje, habita en un universo poblado de palabras y enunciados que son de otras personas. Lo que él menciona también fue mirado desde el psicoanálisis, pues los teóricos partían del nombramiento de las

cosas, la escucha de las primeras palabras y las voces del otro como primeros acercamientos con el mundo.

“Vivo en un mundo poblado de palabras ajenas. Y toda mi vida, entonces, no es sino la orientación en el mundo de las palabras ajenas, desde asimilarlas, en el proceso de adquisición del habla, y hasta apropiarme de todos los tesoros de la cultura” (Bajtín, 1979: 347). Lo anterior no descarta la individualidad, más bien debería pensarse en esa singularidad como la combinación irrepetible de voces, interpretaciones y experiencias. Lo que Bajtín puntualiza implica que, incluso dentro de la propia estructuración del sujeto, es fundamental la voz del otro. Una mirada desde la comunicación, tanto en la literatura como en cualquier intercambio de información, permite vislumbrar que se trata de un diálogo entre un sujeto y otro y lo que se pasa de uno al otro ya trae consigo una acumulación significativa de voces ajenas. Justo como lo señala: “Nuestro discurso, es decir, todas nuestras enunciaciones (incluidas las creativas), está lleno de palabras ajenas que tienen un diferente grado de alteridad o asimilación y que se usan con diferentes grados de conciencia o de resalto” (Bajtín, 1997: 278), y que en la mayoría de las situaciones sean ajenas es una cuestión inconsciente.

El término utilizado por Bajtín fue *dialogismo*, refiriéndose a esa manifestación de las voces individuales que en realidad traen consigo una carga colectiva. Viéndolo desde una cuestión más compleja, refiriéndose en particular a los discursos, él comenzó a preguntarse por esa relación entre el yo y los otros, sabiendo que ese yo es el resultado obtenido de una integración de voces que dialogan con otras. Es así como las voces de otros tiempos se pueden hacer presentes en la actualidad encontrándose con las nuevas en realidades totalmente distintas.

Leer *Vlad* de Carlos Fuentes es percibir detrás de la narración del escritor mexicano la voz de Stoker y leer los diálogos de Vlad es escuchar palabras de Drácula, pero introyectadas en otro personaje, en otro tiempo y en otro país. El concepto de plurivocalidad y el de intertextualidad “establecen relaciones dialógicas esenciales con ideas ajenas” (Bajtín, 1986: 125). Lo que surge es el resultado de esa interacción que trae consigo la carga de los antecedentes con la realidad y el contexto en donde se generó la nueva enunciación:

En la composición de casi todas las enunciaciones que pronuncia una persona social, desde una respuesta breve en un diálogo casual, hasta grandes obras verbales-ideológicas (literarias, eruditas y otras), se puede identificar un número

significativo de palabras de las que, de manera explícita o implícita, se admite que son ajenas y que se transmiten por una variedad de medios. Dentro del ámbito de casi cada enunciación hay una interacción intensa y una lucha que se libra entre las palabras de uno y las de otro, un proceso en el que se oponen o se animan entre ellas dialógicamente. La enunciación así concebida es un organismo considerablemente más complejo y dinámico de lo que parece cuando está construido simplemente como algo que articula la intención de la persona que la pronuncia (Bajtín, 1981: 354).

Los psicoanalistas rescatan también la importancia de la palabra de un tercero. Freud partía de cómo la persona, como ser social, cuenta con esa carga de la palabra del otro, principalmente de los padres para nombrar al sujeto, darle un espacio de existencia y aprender lo que sabe de sí mismo, situaciones que se presentan antes de la llegada del autoconocimiento, de que por sí solo se comience a diferenciar de los padres y se reconozca. Si de esa manera se piensa en un sujeto, se podría extender hacia una obra literaria desde una escala más amplia: las novelas son compuestas por el lector que cuenta con su propia información —tras la lectura de textos previos de los que ha aprendido y dialogado— y que al enfrentarse con una nueva lectura crea algo distinto y lo nombra para que exista por sí mismo.

Conocer la época en que se desarrolló una obra literaria permite vislumbrar un poco más acerca de ella, posibilita el acceso a escuchar ese conjunto de voces que influyeron en su configuración. Bajtín señala: “La literatura es la parte inalienable de la cultura y no puede ser comprendida fuera del contexto de toda la cultura de una época dada” (Bajtín, 1999: 347). De ese modo, cuando se lee la voz de una época que ya dialogó con la de otras, se puede concluir que no es algo auténtico e independiente, y que al revelarlo, más que negar su individualidad, se esclarece. En lo referente a intertextualidad, después de Bajtín, y tomándolo como punto de partida, Julia Kristeva señala que hay tres dimensiones:

El sujeto de la escritura, el destinatario y los textos exteriores (tres elementos en diálogo). El estatus de la palabra se define entonces: a) horizontalmente: la palabra en el texto pertenece a la vez al sujeto de la escritura y al destinatario, y b) verticalmente: la palabra en el texto está orientada hacia el corpus literario anterior o sincrónico (Kristeva, 1997: 3).

Si se imagina una línea horizontal como la del sujeto hablante y la vertical como la del texto previo, al sobreponerse habrá un punto de encuentro, ese punto

es el diálogo que surge entre ellos, el instante en que las voces se encuentran y se reconoce que no hubo univocalidad. Y ella lo ejemplifica de la siguiente manera:

En el universo discursivo del libro, el destinatario está incluido únicamente en calidad de discurso él mismo. Él se fusiona, pues, con ese otro discurso (ese otro libro) con respecto al cual el escritor escribe su propio texto de manera que el eje horizontal (sujeto-destinatario) y el eje vertical (texto-contexto) coinciden para revelar un hecho mayor: la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en el que se lee por lo menos otra palabra (texto) (Kristeva, 1997: 3).

La fusión de los discursos permite que se les reconozca esa cualidad social, por lo que se deja de pensar a un texto por sí mismo y aislado de los demás, para revelarse que consta de más niveles. En consecuencia, si desea ser analizado se deben considerar también esas interrelaciones. Hablar de intertextualidad es fundamental cuando se pretende conocer la obra desde más niveles de sentido, esto implica cierto dinamismo en el encuentro del lector con el texto, ya que si él se centrara en escuchar solamente la voz del autor o del personaje como si existiera por sí misma, más allá del contexto y de la historia que lleva detrás, se limitaría a conocer un solo nivel de sentido; por el contrario, si tiene la posibilidad de identificar las voces que permitieron la estructuración de la obra que está leyendo, tendría un mayor acercamiento. El concepto de intertextualidad apunta a la intercomunicación para una nueva configuración, pues para Kristeva: “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. [...] En lugar de la noción de intersubjetividad [concepto bajtiniano] se instala el de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble” (Kristeva, 1978: 190). La intertextualidad se vuelve así una analogía del ser humano en relación con el otro; se trata de una relación de reciprocidad entre los textos. No se piensa en el texto como unidad, como algo con un inicio y un fin dentro del mismo, sino que se habla de una comunicación en donde se transmiten conocimientos y saberes.

Dentro de la intertextualidad también se habla de cultura, ya que no solo dialogan las voces de otros tiempos y de otros espacios, sino también la carga contextual que esto implica. Barthes lo define así: “el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (Barthes, 2003: 343). Él también refiere a la intertextualidad desde la perspectiva de que todo lo que se lee ha sido dicho, es decir, que el texto no existe por sí mismo, sino como parte de otros que ya han sido escritos. Además, habla del lector desde un lugar complejo, en el que su

participación no debería ser buscar una proyección o una identificación propia en el texto, sino más bien partir de la pérdida. El yo al que va destinado el texto no es un ser que llega en blanco, sin antecedente alguno que se encuentra con información nueva, sino que trae consigo esa pluralidad de los otros textos. “[...] yo no es un sujeto inocente, anterior al texto, que lo use luego como un objeto por desmontar o un lugar por investir. Ese ‘yo’ que se aproxima al texto es ya una pluralidad de otros textos, de códigos infinitos, o más exactamente perdidos (cuyo origen se pierde)” (Barthes, 1986: 9). Lo anterior quiere decir que el lector ya posee un diálogo interno al momento de encontrarse con el nuevo texto.

La obra literaria, como el ser humano con un inconsciente colectivo, trae detrás un pasado innegable, que parte desde las voces de los antepasados y el folklore. De esa manera, quienes configuran monstruos llevan detrás a las bestias y los mitos previos que le dan sentido al actuar de determinada criatura y de la sociedad que las enfrentó, ya sea como lector o como personaje. Barthes lo define de la siguiente manera:

La intertextualidad, condición de todo texto cualquiera que sea, no se reduce evidentemente a un problema de fuentes o de influencias. El intertexto es un campo general de fórmulas anónimas cuyo origen raramente es identificado, de citas inconscientes o automáticas, dadas sin comillas. Epistemológicamente, el concepto de intertexto es lo que aporta a la teoría del texto el volumen de la socialidad: es todo el lenguaje, anterior y contemporáneo, que llega al texto no según la vía de una filiación identificable, de una imitación voluntaria, sino según la vía de diseminación (imagen que asegura al texto el estatuto no de una reproducción, sino de una productividad) (Barthes, 1973: 13).

Es por medio de esa diseminación que el texto se vuelve inmortal: se sigue escuchando su voz a través de los años. Respecto al tema que compete, es poético pensar en cómo Carlos Fuentes mantiene vivo al vampiro Drácula con la figura de Vlad, quien dialoga con el personaje de Stoker traspasando el tiempo y las fronteras geográficas.

Capítulo II. Monstruos y vampiros

El ser humano ha estado acompañado del monstruo a lo largo de la historia a pesar de ser un ente aterrador que amenaza a la humanidad; sin embargo, cabe preguntarse por qué se creó y por qué permanece a través de las épocas, y la respuesta es que dicha figura se torna necesaria, dado que encarna lo instintivo que los individuos estamos destinados a controlar y que gracias a esta es posible satisfacer: se desvía la meta, pero se alcanza una vivencia experimental por medio de ella. Aunque es importante aclarar que esto ocurre sin que se le reconozca, pues, a nivel consciente, los monstruos son amenazas que revelan los límites que no se deben cruzar, así como los riesgos de hacerlo, por lo que para entender la función de estos seres es indispensable seguir el rastro de su presencia.

2.1 El monstruo como elemento gótico en la cultura occidental

Por su naturaleza misma, el monstruo se pronuncia en lo impronunciable. Habita en contextos en donde los escritores se dan a la tarea de personificar angustias, miedos y horrores que han acompañado al ser humano a través del tiempo. Los monstruos existen porque se les nombra, alusión que la literatura gótica atendió al hablar de lo malvado, perverso y oscuro. Las emociones amorfas con las que los humanos pelean día con día se vuelven visibles a través de la lengua, pues permite darle forma a este sentir cuando lo experimentan los personajes góticos que confrontan a los monstruos.

2.1.1 Lo gótico

Querer pensar lo gótico en términos históricos es erróneo si se le asigna un periodo específico, pues desde su origen este concepto ha estado siempre en movimiento, es decir, es dinámico. No obstante, tradicionalmente se estudia desde su desarrollo cronológico por la importancia que adquiere el proceso del pensamiento a lo largo de la humanidad; siguiendo esa línea, su surgimiento se posiciona en el siglo XVIII

y en el romanticismo debido a las ideas que imperaban en esa época. Es importante mencionar que más que definirlo como un fenómeno histórico, es delimitarlo como un tipo de pensamiento, como una ruptura del cristal que ocultaba aquello que generaba miedo. Debería ser establecido en cuanto a lo que comprende, y el contenido gótico es aquello que mueve e incomoda a nivel psicológico y social.

Inicialmente, los góticos eran la tribu germánica con mayor peso: influyeron en el sistema político por tratarse de una tribu “democrática”; sin embargo, a nivel artístico o literario no se les recuerda pues no hay registro más que el ser la civilización que destruyó a la gran Roma, y a pesar de ser empleado ese nombre desde perspectivas políticas germanas, es un término que permanece cambiante aunque siempre relacionado con el barbarismo, ya fuera como sinónimo en alguna época o como algo que lo rodea, pero con un lazo directo y permanente.

Fue en el siglo XVIII cuando se estableció lo gótico relacionado con el caos debido a su contraste radical con lo clásico, es decir, con lo constituido por el orden y por lo esperado. También, en este periodo tenía una gran importancia la arquitectura, con elementos que se siguieron tomando después en los textos góticos que cuentan con escenarios tales como los castillos y las torres.

En un principio, este tipo de literatura se mantenía asociada con lo negativo, lo derivado del horror y, por supuesto, con Ann Radcliffe y se le pensaba como algo aterrador por la presencia del sexo, la violencia y la hostilidad; sin embargo, es en este periodo que se le comienza a relacionar con lo sublime por la capacidad de superar la razón con el sentir, por lo que se torna sublime el horror que el ser humano es capaz de experimentar.

En el romanticismo surgieron temas como la muerte, los tormentos o fallos de la psique, la represión social derivada de lo político o de lo religioso. Estos cuestionamientos y dolencias derivan en otras vertientes como la mortalidad y la inmortalidad, el doble, la locura o la melancolía. Reflexionar sobre la muerte no solo da cabida al dolor y al proceso emocional que surge de la pérdida, sino también a la interrogante de qué hay después de la muerte, si realmente se termina la existencia de ese ser humano o si hay algún tipo de trascendencia; surgen las historias de fantasmas, la idea de la vida artificial o los muertos vivientes como posibilidades que no querían ser pensadas.

Lo gótico siempre quiso representar aquello que despertara horror en la persona, por lo tanto, comenzó a conquistar otras áreas, no solo la novela o la poesía, sino que después abarcó también los relatos cortos y fue ganando terreno

conforme avanzaban el tiempo y la sociedad. Con la cercanía de la época industrial, el ser humano comenzó a enfrentarse con la posibilidad de no ser tan necesario, de ser rebasado por la ciencia o de ser, incluso, sustituido por máquinas, preocupaciones que la literatura gótica se encargó de recalcar desde las vertientes más angustiantes. Un ejemplo de ello es Frankenstein: “Tan pronto como la ciencia comenzó a perturbar las nociones humanas, se convirtió en algo que atrapó el interés de la escritura gótica”³ (Punter y Byron, 2004: 21). Así como cambiaban las situaciones que despertaban horror humano, también lo hacían los sitios, ya las torres no eran tan atrapantes como la vida en ciudad, como las posibilidades de un encuentro en algún callejón, en colonias oscuras o en laberintos citadinos donde también incrementaba la criminalidad. Con el surgimiento de la antropología criminal, nace también la visión monstruosa de la persona, pues ya se piensa en un comportamiento animal que impera sobre el civilizado.

Es interesante que durante la época victoriana se hable mucho del horror en las relaciones: se vuelve aterradora la vida cotidiana y el mundo doméstico. Se puede identificar el arquetipo junguiano femenino en la mujer como protagonista de historias de crimen, en esa ambivalencia en el que una mujer puede ser la heroína, pero al mismo tiempo un monstruo.

En la época victoriana Bram Stoker crea el personaje de Drácula como un ser que encarna lo temido para ese contexto, es un ser simbólico que marcó uno de los mitos más importantes en la literatura. Punter y Byron, 2004, más que tratar de definir qué es lo gótico, lo describen a través del recorrido histórico y su presencia en las distintas épocas, pero también en sus elementos.

Los elementos que mencionan son: **el castillo encantado o poseído** como uno de los espacios centrales en la literatura gótica, dando cabida a espectros que atormentan, pero también a la posibilidad sobrenatural de un milagro. El contraste del hogar, de algo doméstico con lo desconocido, con cuartos que funcionan como símbolos, de lo laberíntico con espacios que guardan secretos, puede llevar a sentir claustrofobia, desconocimiento y desesperación. Asimismo, están la **persecución y paranoia** que refiere a una situación en donde quienes tienen poder abusan de aquello que no, cayendo en la deshumanización. Otro elemento es **lo ominoso**, trabajado por Freud quien menciona que más que terror a lo desconocido, se vuelve

³ La traducción es mía.

sinistro reconocer, en lo profundo, algo que deba permanecer en la oscuridad salga a la luz.

También, puede haber una **historia de abuso** ya que lo gótico siempre ha creado, y mostrado, imágenes que revelan la violencia social, cuyo espacio suelen ser sitios en donde se vivirá una situación de ese tipo, comúnmente contra las mujeres. Es igualmente recurrente **la alusión a la alucinación y lo narcótico**: es aterrador perder la claridad que divide la realidad de aquello que puede ser creado por la mente humana, ya sea como una alucinación o como estados de sueño en donde aparece lo simbólico y nubla la perspectiva convirtiéndola en confusión.

Finalmente, los monstruos también son abordados desde lo gótico ya que mutan para encarnar lo que aterrara a la sociedad dependiendo el desarrollo de esta, y dentro de estos se encuentran los vampiros, considerados como un elemento importante por Punter y Byron. En *Drácula* son perceptibles todos estos elementos, de manera notoria y abundante —recursos que configura su permanente atmósfera siniestra—, lo que la vuelve una obra gótica relevante.

Un ejemplo de estos elementos que se han mencionado, se muestra claramente cuando Jonathan Harker comienza a percibir que hay algo mal en el castillo y particularmente con el conde, su discurso es confuso, paranoico y dubitativo: ¿está enloqueciendo?, ¿en verdad hay algo real de lo que deba preocuparse?, ¿son galimatías suyas?:

Me desperté en mi cama. Si no lo he soñado, el conde debió traerme aquí. Intenté aclarar lo ocurrido, más no pude llegar a ninguna conclusión definitiva. Sin duda había algunas evidencias, tales como que mi ropa estaba doblada y guardada de forma distinta a como suelo hacerlo; mi reloj estaba parado y yo tenía la costumbre de darle cuerda sistemáticamente antes de acostarme; y otros muchos detalles parecidos. Pero eso no prueba nada, ya que podía tratarse únicamente de que mi mente no había funcionado como de costumbre y que, por una y otra causa, mis nervios se habían desquiciado (Stoker, 2017: 77).

El discurso es ambivalente en el personaje: comienza hablando de ciertas incongruencias que lo hacen llegar a determinada conclusión; sin embargo, por lo aterrador de la respuesta, busca consuelo en la posibilidad de que nada de eso haya ocurrido en realidad, y es interesante que esa segunda conclusión es igual o más aterradora que la primera, porque ante la locura no habría nada que pudiera hacer, pero ante un externo todavía podría pelear.

Más adelante, en la carta que Mina Harker le escribe a Lucy Westenra le cuenta algo que le dijo Jonathan respecto a lo que ha estado viviendo, momento en que se refuezan ambas posibilidades, una pregunta que daría obligatoriamente una respuesta aterradora: “Tú conoces mis ideas acerca de la confianza que debe haber entre marido y mujer: no deben tener ningún secreto entre ellos, ni ocultarse nada. He sufrido una gran conmoción, pero cuando trato de recordar, siento que la cabeza me da vueltas y no sé si todo fue real, o sólo el sueño de un loco (Stoker, 2017: 170)”.

Envuelto en la atmósfera sombría de un castillo, el personaje se cuestiona si existe o no algo extraño con su anfitrión, se intuye prisionero, se vuelve paranoico, debe estar alerta ante lo que pueda ocurrirle, esto, aunado a la duda de si sus pensamientos y percepciones son reales o no, eleva aún más el ambiente gótico, pero también siniestro de la obra de Bram Stoker, configuración que continuará apareciendo en otras historias de vampiros.

2.1.2 Recorrido histórico sobre los monstruos

Si bien el monstruo es uno de los elementos importantes de la literatura gótica, su aparición se halla siglos antes del apogeo gótico de los siglos XVIII y XIX, como es el caso de los tiempos bíblicos, donde ya se hablaba de bestias que acechaban a los seres humanos y que representaban el mal de alguna forma.

El concepto y las características del monstruo, como lo gótico, son dinámicos, han cambiado a lo largo de la historia, sin embargo, también Punter y Byron tratan de describirlo, no de definirlo, y lo hacen a través de su función. Para ellos, los monstruos surgen con el objeto de construir y definir las políticas de lo normal. Cuando un monstruo aparece el caos también lo hace, y cuando es derrotado, o eliminado, se reestablecen los límites y el bien vuelve a reinar, de esa manera, su presencia permite vislumbrar la diferencia entre el bien y el mal, entre el yo y el otro (Punter y Byron, 2004).

Antes de abordar la historia del concepto, es necesario partir del origen y las definiciones formales. La palabra monstruo viene del latín *monstrum* que significa *mostrar*, y está relacionada con aquello que se revela, con lo que debiese permanecer oculto, pero ha salido a la luz, es decir, lo que Freud denominaba *Unheimlich*.

La Real Academia Española lo define como: “1. Ser que presenta anomalías o desviaciones notables respecto a su especie. | 2. Ser fantástico que causa espanto. | 3. Cosa excesivamente grande o extraordinaria en cualquier línea. | 4. Persona o cosa muy fea. | 5. Persona muy cruel y perversa. | 6. Persona que en cualquier actividad excede en mucho las cualidades y aptitudes comunes” (2014). La primera definición engloba las demás, por lo que se es el punto de partida. Se vuelve monstruo aquello que presenta anomalías o desviaciones, es decir, lo que sale de la norma; sin embargo, es importante destacar que no necesariamente lo que sale de la normalidad es monstruoso, pero sí todo monstruo es anormal. Esa diferencia, en su mayoría comportamental, es la que determina si se trata de un ser divino y de una aberración.

Una primera clasificación, necesaria para abordar el tema, es distinguir entre los seres que son reales (o biológicos) y los que son ficticios. Dentro de los reales están aquellos fuera de la norma: animales y humanos con alguna malformación o comportamiento que no siga el curso de la naturaleza y que vaya en dirección opuesta al orden ya establecido. Cuando se trata de animales, si son aún desconocidos, tienden a ser percibidos desde la monstruosidad, ya sea por sus grandes dimensiones o por no contar con una categoría en donde se le coloque. Aún en la actualidad, si se identifican vestigios de un animal desconocido, surge una especie de conspiración sobre la posibilidad de que se trate de un ser monstruoso, manifestando así el miedo a lo desconocido. Esa idea de categorización pareciera venir de la naturaleza humana porque se torna casi imperante, de la necesidad de acomodar lo que en un inicio parece desconocido dentro de un campo semántico como forma de protección: cuando se mueve lo ajeno a un terreno familiar se retoma el control.

Por otro lado, pueden considerarse dos perspectivas cuando se trata de seres humanos, una relacionada con su apariencia y otra centrada en su comportamiento. Eso implica cualquier tipo de deformidad, carencia o exceso de algún miembro, tamaño o forma de moverse, también se puede tratar de un ser humano que físicamente pertenezca al promedio, pero con un actuar bestial, violento, desagradable o no aceptable. Tal como lo señala Foucault “*le monstre est celui qui combine l’interdit et l’impossible*” (Foucault, 1999: 51),⁴ ya que termina por

⁴ “El monstruo es el que combina lo prohibido y lo imposible”, la traducción es mía.

encarnar aquello que infringe, que desobedece y que viola todo límite de lo aceptable, física o moralmente.

Una característica fundamental que define al monstruo es la hibridez y no necesariamente entre dos animales distintos o un animal y un humano, sino algo más complejo y profundo, como la mezcla de órdenes distintos, estos no se categorizan por relaciones referentes al género, a las características físicas, la alimentación, estilos de vida o conjuntos de normas.

El monstruo ficticio es aquel que funge como una representación o, más bien, como muchas representaciones que pretenden metaforizar los miedos más profundos del ser humano, como la muerte, un enfrentamiento con alguien o algo aventajado sobre él (como si se tratara de un depredador), el horror a los polos opuestos (lo desconocido y lo muy conocido —principalmente aquello que se desterró de la consciencia—) por representar el lado más siniestro de cada persona, así como los deseos y las emociones reprimidas. La importancia que los monstruos ficticios tienen para el ser humano, volviéndose casi una necesidad para esclarecer lo indecible, explica el hecho de que se sigan creando con el paso del tiempo. Lo que revelan se encuentra en el inconsciente colectivo y aparece en la mitología de los distintos pueblos y culturas sin importar la nula influencia que tienen unos sobre otros.

Estos seres son nombrados porque impactan en el ser humano, lo menciona Santiesteban cuando señala que “el ser en cuestión produce dos sentimientos encontrados: repulsión y fascinación. El monstruo tiene varias aristas; es algo más de lo que vemos, e incluso de lo que nos imaginamos; tiene un porqué y un para qué, depende si lo que muestra es pasado, presente o futuro. Es causa, es efecto, y algunas veces, es fin en sí mismo” (Santiesteban, 2003: 23). Esa fascinación de la que habla sostiene la existencia del monstruo; se trata nuevamente de la ambivalencia presente en todo ser: así sea un fiel representante del mal, este tendrá algo que el ser humano no rechace del todo.

Aquello que fascina a la persona es explicado por Cohen cuando señala: “*We distrust and loathe the monster at the same time we envy its freedom, and perhaps its sublime despair*” (Cohen, 1996: 17).⁵ Esas palabras abarcan la profundidad de la existencia monstruosa, aquello que en realidad vive una persona a través del monstruo. Esto se debe a que pensar en lo monstruoso remite a la existencia de un

⁵ “Desconfiamos y aborrecemos al monstruo al mismo tiempo que envidiamos su libertad, y tal vez su sublime desesperación”, la traducción es mía.

deber ser, es decir, de una norma, y es por esta que se torna evidente aquello que no pertenece a lo esperado; por eso asusta, pero es un miedo complejo. Hay envidia porque el monstruo termina entrando en una nueva categoría, a pesar de su singularidad, al adquirir el carácter monstruoso ya se le permite el rompimiento del orden desde una mirada humana. Sin embargo, desde la perspectiva del monstruo, lo que ocurre es que a él le es ajeno ese orden, no lo respeta porque no pertenece o forma parte de su código, lo que le da la libertad de salirse y jugar con lo que queda fuera de la norma humana.

Se vive en una sociedad en la que la sobreexpresión de emociones es vista como un comportamiento atípico; se vuelve aterrador que las pasiones dominen al sujeto y le quiten el control sobre sí mismo, por lo que busca, a lo largo de su vida, tratar de dominarlas o, al menos, de callarlas. Es por esto que enfurece mirar seres que pueden mostrar su desesperación y que actúen con toda libertad, porque su misma esencia parte de ese impulso que responde a sus deseos; eso podría generar envidia, aunque al mismo tiempo permite vivir a través de ellos lo que se calla en lo humano.

De acuerdo con lo anterior, es importante señalar que la existencia del monstruo se debe a su relación con el ser humano, porque incluso cuando se habla de un ser que no pertenece al reino animal, su anomalía solo destaca ante los ojos del sujeto que lo mira. Eso es lo que lo torna aterrador: la perspectiva humana sobre su bestialidad, una mirada que se convierte, de pronto, en un espejo, en reencontrarse a través de ese otro que encarna lo abrumador de su propia mente. Uno de esos temas, como se mencionó previamente, puede ser la muerte y las maneras de enfrentarla, por eso es un tópico tan atractivo para el horror, que deriva en seres que dan respuestas distintas a esas dudas, como imaginar contemplar la muerte o percatarse de alguien que regresó del más allá, tal es el caso de los fantasmas, los vampiros o los muertos vivientes. El temor a morir se ve aliviado cuando se piensa en un ser eterno, aunque también despertaría envidia.

Ahora bien, la pregunta es “¿cómo se construye un monstruo?”. Es un juego de combinaciones infinitas entre lo real y lo imaginario, entre dos realidades excluyentes o entre cualquier elemento de órdenes distintos, por eso es siempre relevante su condición de híbrido. En la mitología se contemplan las figuras del minotauro, el centauro y las sirenas, todo tipo de conjunciones que se tornan despreciables para el ser humano, pero que pueden ser interpretadas. Aunque se ha pensado al monstruo como un signo que está representando concretamente *un*

algo, no se debe ignorar que cuando se habla de él, ella o eso como individuo, ya sea como sujeto único o como especie particular, se está hablando de una pluralidad, pues, aunque se puede tornar categoría, es un estrato formado de individualidades que constituyen en sí un simbolismo muy particular en cada uno de ellos, que se torna aún más complejo al dimensionar que cada uno es un significante con distintos significados otorgados dependiendo del contexto y de la necesidad del ser humano que entra en contacto con ellos.

Los monstruos son símbolos, funcionan como metáforas vivientes que actúan y llevan al acto aquello que desean, retratando también al individuo. Surge el momento catártico cuando en vez de huir del reflejo humano en el monstruo, se mira y se confronta o cuestiona. Los monstruos ficticios que han permitido esa mirada a las profundidades humanas han sido creados en la literatura y bastante tiempo después en el cine. En la actualidad se les encuentra mayormente en lo fantástico, en lo gótico o en géneros de horror y ciencia ficción. El monstruo irreal, llamado así anteriormente, es aquel que ahora se pensará como fantástico. Para ello es necesario conceptualizar la noción de lo *fantástico*, Roas lo puntualiza de la siguiente manera:

Lo fantástico nos sitúa dentro de los límites del mundo que conocemos para enseguida quebrantarlo con un fenómeno que por su dimensión imposible altera la manera natural y habitual en que ocurren los hechos en ese espacio cotidiano. Porque el objetivo de lo fantástico es desestabilizar los códigos que hemos trazado para comprender y representar lo real, una transgresión que al mismo tiempo provoca el extrañamiento de la realidad, que deja de ser familiar y se convierte en algo amenazador (Roas, 2019: 31).

Así, los monstruos fantásticos juegan entre los conflictos de una realidad posible, irrumpida por un elemento sobrenatural o imposible, que está metaforizando una realidad adoptando distintas formas y actitudes.

Se han realizado clasificaciones basadas en su apariencia, sobre todo para partir de la idea de un acercamiento a lo animal o a lo humano; también se les agrupa dependiendo de su comportamiento o sus intenciones respecto a la forma en que alteran el orden y llegan al caos; sin embargo, cabe destacar que tales clasificaciones o agrupaciones se tornan irrelevantes cuando se destaca la individualidad de cada uno, ya que no brindan verdadera información.

A través de la historia ha cambiado no solamente lo que representa cada monstruo, sino la perspectiva de quien los mira, por ejemplo, cuando se menciona las bestias híbridas como mezcla de animales en la Biblia, o dragones que representan el mal, solamente fungen como un signo inmediato que, con el paso del tiempo, va adquiriendo mayor atención, hasta llegar a perspectivas, como la gótica, en donde son el tema central y se adquieren ópticas que permiten observarlos con mayor detenimiento, sacándolos de la función de signo y convirtiéndolos en símbolos.

La existencia del monstruo surgió a la par de la humana; desde las pinturas rupestres se ha identificado la representación de seres bestiales con quienes se enfrentaban o que estaban en contacto con las civilizaciones. Posteriormente, en el pensamiento judeocristiano se pueden identificar seres, que, aunque no son llamados monstruos, a excepción del Leviatán que sí es nombrado como tal, son descritos como bestias. El Leviatán es una bestia marina que aparece en el Antiguo Testamento y se le asocia con Satanás a pesar de ser creada por Dios, se describe como una serpiente gigante nombrada como monstruo. En Job se menciona “con su espíritu adornó los cielos; su mano traspasó la serpiente tortuosa” (Job 26: 13) para después definirla como “el legendario monstruo marino que representaba las fuerzas del caos que se oponían al Creador”, refiriéndosele así de ese momento en adelante.

Es así que desde las diversas perspectivas religiosas han surgido seres dotados de características bestiales que, por su condición divina, quedan excluidos de la categoría monstruosa, pero que dan origen o cuentan con elementos que podrían reencontrarse en dichas bestias. Una imagen muy clara de esto se encuentra en el vampiro mismo y sus antecedentes, que en su mayoría nacen de seres femeninos que poseen la seducción como arma para atrapar a sus víctimas y que, a pesar de su belleza, cuentan con aficiones aterradoras, comportamientos erráticos o violentos y una relación estrecha con la sangre, así como una doble imagen opuesta al encanto, colmillos, ojos furiosos o garras.

En este orden de ideas, particularizando sobre el vampiro femenino está Lilith, ya que hablar de ella es empezar a construir el mito vampírico. Se trata de un ser relacionado con el diablo y con actitudes seductoras cuya finalidad es devorar a los hombres o quitarles la vida, es portadora de la ambivalencia femenina de la mujer deseada y, a la vez, lo opuesto a la maternidad, pues se creía que atacaba a aquellas que daban a luz y a sus recién nacidos para beber su sangre. Como señala

Eetessam Párraga: “Porque en esencia, esta mujer no tiene por qué ser un vampiro ‘de manual’ para encarnar todo lo que esta figura representa, ya que el tipo vampírico también se perfiló en estas mujeres sádicas, que disfrutaban con el horror de sus enamorados” (Eetessam, 2009: 245).

Además, no bastaba con la individualidad de Lilith, ya que la monstruosidad pensada en lo femenino, y después en el vampiro en general, tiene un gran sustento en la posibilidad de concebir seres con la misma naturaleza: “Los antiguos hebreos creían que Lilith engendraba demonios que chupaban la sangre de sus víctimas y nos hablan de ella como ‘un monstruo de la noche’” (Szigeth y Grave 2004: 21). Es en este punto que comienza esa relación con lo demoníaco.

A esta imagen femenina se le define como demonio, como algo oscuro, desde un inicio; sin embargo, es interesante que en el resto de la mitología existían personajes femeninos con dichas características, las cuales eran vistas como deidades. Un ejemplo es Kali, la diosa hindú que representa para su pueblo la fertilidad, el amor, lo femenino y esa otra cara, como todo arquetipo, que es la de la muerte. En el occidente se le piensa más como una diosa oscura y misteriosa, reina de la muerte y la destrucción que siempre está jugando con esa dualidad que — como los monstruos femeninos, después pensados también en Grecia y en Roma como sirenas— atrae con su sonrisa, aunque una vez estando cerca, es reconocible la sed de sangre y la pulsión sexual.

Según el mito más extendido, los dioses no podían matar al demonio Raktabija. Cada gota de su sangre que tocaba el suelo se transformaba en otro Raktabija y en unos minutos los dioses encontraron el campo de batalla repleto de clones de Raktabija. [...] La diosa Parvati inmediatamente se preparó para la batalla transformándose en Kali. Su cuerpo descrito con ojos rojos, complexión oscura, y rasgos desvaídos, con el pelo sin recoger y dientes afilados como colmillos. Sin duda, esta forma corpórea transmite terror y violencia y es una descripción opuesta al ideal femenino de belleza en esa cultura (siendo la mujer más deseada aquella de cabello negro y largo y atado en una trenza, de piel clara y alejada de la delgadez). Kali se dirigió de esta forma y sobre un león al campo de batalla. Ordenó a los dioses que atacaran a Raktabija, mientras que ella cubría el campo de batalla con su lengua para evitar que ninguna gota de sangre cayera al suelo y, así, impidió que Raktabija se reprodujese (Navarro, 2004: 364).

Dentro de la mitología hay dioses y demonios que poseen una ambivalencia vampírica: jugar con la muerte y con la inmortalidad, alimentarse de sangre y la

seducción, aunque siempre aunado con el mal bajo un punto de vista religioso. Así como Kali, existen un sinnúmero de personajes mitológicos semejantes, acreedoras de terribles poderes tanto de seducción como de sed de sangre y de amor desde una perspectiva siniestra. Desde ese tiempo ya se pensaba en seres parasitarios que se alimentaban de otro, incluso, regresando a Lilith, se le describe a ella acompañada por demonios lujuriosos que podrían ser después definidos como íncubos y súcubos.

Al respecto, Eloísa Hidalgo expone que “El origen de los íncubos es tan legendario como el de Lilith. De hecho, una de las teorías más recurrentes es la que afirma que son descendientes de los nefelinos o néfilim; a quienes se acostumbra a vincular con los ángeles caídos prediluvianos, que en la Biblia son definidos como gigantes” (Hidalgo, 2017: 15). Y se trata de seres vampíricos que robaban la energía de sus víctimas mientras dormían. Hidalgo es más descriptiva cuando señala:

En cuanto a la doble actuación de íncubos y súcubos a la hora de captar la energía de los durmientes presionando su pecho o a través del sexo, la separación de ambos procesos se consolidó indudablemente a lo largo del Medievo; lo que dio como resultado un aumento del número de seres malignos que actúan por la noche. [...] Los íncubos y sus homólogas femeninas, las súcubos, se centraron en el robo de energía a través de los abusos sexuales cometidos sobre los humanos mientras estos duermen (Hidalgo, 2017: 16).

El robo de energía es la forma en que quitaban la vida, rasgo que forma parte del inicio de lo que con posterioridad configuraría el mito vampírico. Los súcubos seguían esa línea del vampiro femenino que, como Lilith, cuenta con un lado atractivo y seductor, y con otro en el que incluso las características físicas son monstruosas, con un comportamiento que coloca a los hombres como víctimas y alimento para esos seres:

El íncubo es un demonio masculino que ataca a las mujeres, violándolas o bien excitándolas sexualmente. La víctima no despierta en ningún momento y puede experimentar la experiencia en sueños. El demonio de género femenino es el súcubo. Las ilustraciones de la época medieval la representan como una mujer bella y deseable, aunque a veces aparezca con alas de murciélago o características demoníacas con cuernos, cola, pezuñas y colmillos. La primera mención de los íncubos y súcubos la encontramos en la mitología Sumeria, 3000 a. C. En la tradición medieval europea, los súcubos se aparecen por la noche a los hombres y los

seducen, manteniendo relaciones sexuales con ellos. Les succionan la fuerza vital y les quitan la vida (Rosen, 2008: 196).

A pesar de no contar con el nombre de monstruo, a lo largo de la historia, en la mitología, ya comenzaban a aparecer seres con ese comportamiento, quienes aterraba al ser humano ante la posibilidad de convertirse en su alimento, a través de la sangre o de la energía, o que hicieran uso de la seducción para cualquier otro tipo de posesión.

En la mitología griega, también había características similares en seres que el personaje o el héroe —como Teseo, Ulises o Perseo— debía superar, ya que fungían como obstáculos durante su periplo. Dichos seres pueden ser ordenados en categorías:

Seres agrestes de la naturaleza (sátiros, silenos, centauros, etc.), seres gigantescos y primigenios (cíclopes, hecatónquiros, gigantes, etc.), féminas infernales (Erinis, harpías, etc.), otros gigantes de forma humana pero deforme (Polifemo, Lestrigones, Geríones, Talos, etc.), monstruos híbridos terroríficos (gorgonas, la hidra de Lerna, la Quimera, la Esfinge, etc.), dragones custodios (Aonio, Pito, Ladón, etc.), etc. (De Salazar, 2015: 369).

Las féminas infernales también contaban con ese comportamiento que consistía en seducir con la finalidad de destruir a los hombres o humanos que cayeran ante sus garras. El desarrollo de seres femeninos que rompen con lo que se espera de la mujer para destruir y alimentarse de seres “inocentes”, cambia con el tiempo y llega después al vampiro icónico que ahora, masculino, busca también la inocencia y pureza femenina para alimentarse.

En la antigua Grecia, los monstruos se perciben claramente como trasgresores, pues están fuera del control de los héroes. Es el caso también de las figuras femeninas tales como las sirenas, las harpías y las gorgonas, quienes representan aquello femenino que se rige por medio del mal, de lo irracional, de lo impulsivo, de lo que orilla al personaje a colocarse en una situación de peligro.

En la época medieval la presencia del monstruo era absoluta, tanto en la literatura como en cualquier otra expresión artística y arquitectónica-religiosa. En ese periodo, los bestiarios estaban plagados de seres que se mezclaban con los animales y que no eran más que símbolos. También, abarca enfrentamientos del hombre con las bestias, aunque era común encontrar entes malignos, animales con actitudes o características humanas, cuerpos deformes y extremidades sobrantes o

faltantes, así como proporciones monstruosas. En los libros de caballería españoles cobran mayor relevancia estos seres que ya se han arrastrado a lo largo de la historia, algunos desde la Biblia como los dragones, los gigantes, y después los centauros o criaturas de cualquier naturaleza híbrida.

Es en ese momento que se le comienza a dar mayor prioridad a las descripciones profundas sobre la naturaleza monstruosa, ya no solamente se mencionan como bestias que repentinamente aparecen en el camino del héroe o que habitan en sitios particulares y que son molestados por el ser humano, sino que inicia la descripción del lugar del que vienen y qué ocurre con ellos, llegando así a una comprensión que va más allá del análisis moral que se podría poner en juicio. Lo anterior, permite conocer desde la perspectiva humana el motivo del actuar monstruoso.

Así era cuando se hablaba de un monstruo como ser particular, como personaje, en cambio, a nivel social, comenzaba a hablarse de seres siniestros que comenzaron a sostener aún más la idea del vampiro: “Cuando el cristianismo paulatinamente se fue asentando hacia el año 1000 d. C., los monjes de la península escandinava se dedicaron a recoger y poner por escrito innumerables leyendas y tradiciones. En ellas sobresalen estos cadáveres ambulantes malignos, de cuerpo generalmente descomunal y aspecto repulsivo” (Olivares, 2006: 213). En Europa, durante la ilustración, la gente comenzó a horrorizarse ante la idea de los bebedores de sangre; pensar en entes ocultos en la oscuridad, esperando alimentarse de aquello que mantiene con vida al ser humano adquirió gran importancia para la composición del mito:

El siglo XIV pasa por ser el momento en el que se produce la primera oleada de casos de vampirismo, sobre todo en Prusia oriental, Silesia y Bohemia. Este fenómeno, que no tenía hasta la fecha más que un carácter anecdótico, se generalizó, al tiempo que se constataba que las espectaculares manifestaciones vampíricas coincidían con las grandes epidemias de peste. Para evitar el contagio, las víctimas de la enfermedad eran enterradas apresuradamente sin certificar su muerte clínica. El hecho de que unos días más tarde, al abrir los panteones familiares, se encontraran los cadáveres perfectamente conservados aunque manchados de sangre, espoleó la superstición popular (Olivares, 2006: 209).

De esta manera, ya no aparecía el monstruo solamente en la literatura, el mito estaba en las calles europeas: el temor de quien regresa de la muerte y el peligro de ser atacado y volverse parte del clan. Ya no se trataba únicamente de lo

pensado en la Edad Media y el Renacimiento como enfrentamientos de héroes o caballeros contra bestias, sino de un riesgo palpable. Con esta antesala, sumado a los miedos, las enfermedades y las dudas sembradas por la religión, a finales del siglo XVIII y principios del XIX la literatura crea seres fantásticos que se volvieron mitos.

En Europa, a partir del siglo XIX, siguió un auge importante para la monstruosidad tanto en humanos con actitudes decadentes y repulsivas, como en quienes están visualmente deformes como el jorobado de Notre Dame, aunque también en criaturas como el creado por Víctor Frankenstein o Drácula, este último considerado como *el vampiro* por antonomasia.

2.1.3 Otra perspectiva del monstruo

La propuesta de la presente investigación nace de una visión de envidia hacia el monstruo, es decir, la idea de que el ser humano se aterra ante la presencia de un ser que se sale de la norma se queda en un nivel superficial, a pesar del sustento lógico que pretende amoldarse a la norma. Pareciera que se trata de lo contrario, de mirar aquello que se desea hacer aunque se evita porque el superyó y las normas sociales lo reprobarían o castigarían. Sin embargo, horroriza mirar a quien puede hacerlo y que es capaz de pasar por encima de toda limitante para el resto de las personas.

Un monstruo es siempre portador de un mensaje, no surgen ni se sostienen por sí mismos sin la intención de comunicar; eso que llevan consigo está sustentado en la ambivalencia: existen para contrastar, para mirar la luz a través de la oscuridad y el bien a través del mal. Se trata de seres que pueden encajar en lo femenino, en lo masculino, en ambos o en ninguno, y que son capaces de representar aspectos aterradores de la sexualidad, pero mirados desde la perspectiva humana; son entes que siempre revelarán algo. La palabra misma lo dice: mostrarán algo y brindarán algún tipo de conocimiento para el ser humano.

El monstruo no existe más allá del hombre: si se coloca un conjunto de seres de naturaleza desconocida y estos no tuvieran la mirada del individuo que quisiera nombrarlos y reconocerlos como un otro no se percibiría esa separación con el que sí está soportando las ataduras establecidas como límites sociales, morales y físicos.

El monstruo es un ser que rebasa los límites, que se arroja a los extremos ya sea en comportamiento o en apariencia y que hace todo aquello que surge desde sus instintos; es un ente que se niega a ser categorizado y cuya naturaleza consiste en excluirse de esos estratos. El hombre trata de destruirlo, desde la teoría, y de extirpar su esencia inaceptable al querer hablar de ellos, mencionarlos dentro de una misma palabra, lo cual no es posible ya que hay de distintos géneros, pueden tener una apariencia humana, un comportamiento discreto o porque simplemente ni siquiera es posible nombrarlos.

El ser humano se horroriza ante la inmensidad de lo que no puede cerrarse en un concepto, ante la idea de una bestia que pueda hacer lo que la persona no se atreve y peor aún, que, a pesar de ver las consecuencias, sigue deseando porque: “algo central para el efecto y la fascinación por el cine del horror recae en nuestro deseo pesadillesco por romper con las normas que nos oprimen y que nuestro condicionamiento moral nos enseña a reverenciar” (Wood, 2002: 3). Así lo ha hecho el vampiro a lo largo de la historia y, por tanto, se ha ido adaptando a las normas que oprimen en los distintos tiempos.

2.2 Vampiros y pulsiones

La forma física de un vampiro es completamente antropomórfica, por lo que pueden ser confundidos con un ser humano, siendo así, las características que los hace monstruos son: están muertos, su comportamiento violento, se alimenten de sangre y están dispuestos a acabar con almas inocentes para jalarlos del lado del mal. Si bien su apariencia es humana, lo monstruoso está en su actuar. De acuerdo con lo anterior, si un individuo se llegase a identificar con las necesidades, impulsos y deseos vampíricos, ¿ya se trataría de un monstruo? Esto podría explicar por qué el ser humano lo creó, ya que desplaza de sí aquellos aspectos innombrables para hablar de ello sin despojarse de su humanidad.

2.2.1 Definición y características del vampiro

En este apartado se hará una descripción del vampiro y de su historia, ya que conocer su origen y desarrollo dará pauta para lo que se analizará con posterioridad, es decir, arrojará información que permitirá comprender las representaciones psicoanalíticas y pulsionales que esta emblemática figura del horror ha ido adquiriendo a lo largo del tiempo, hasta llegar al análisis puntual de Drácula y después Vlad. No se trata de personajes que surgieron de la nada y que son independientes de un mito, por el contrario, nacen en determinada época y toman cualidades de su contexto, cuyo origen primario y carga simbólica se han construido desde siglos atrás.

El vampiro tiene rasgos que nacen de un horror humano hacia la muerte y hacia sus posibilidades; es un personaje folklórico tan complejo que juega con el miedo en más de un nivel: en el más primitivo e inmediato se sufre ante la amenaza propia; en el afectivo, que algún allegado sea quien es atacado o asesinado, y en el metafísico la posibilidad de una condena después de la muerte: “El mito del vampiro está relacionado, desde su aparición, directamente con el miedo a los muertos y a su resurrección, a su retorno de la tumba, ya que se basa en la idea primitiva según la cual los muertos gozan de una vida propia después de la muerte en sus tumbas, construidas para esa finalidad” (Aparisi, 2016: 180). Aunque es debatible si realmente se le puede nombrar “vida” a lo que experimentan tras su regreso, lo que sí es seguro es que poseen un tipo de consciencia y pueden actuar con alevosía.

Definir a un vampiro se volvería imposible si se quisiera abarcar todo aquello que haya sido nombrado de esta forma en alguna época, pues como se ha mencionado previamente, se halla en constante cambio y evolución. Por lo tanto, el mejor acercamiento a conceptualizarlo es abarcar lo que entraría en el arquetipo o mito vampírico. De ese modo, se hablaría de un monstruo antropomórfico, portador del mal, que fue humano alguna vez y cuyo cuerpo, tras su muerte, permanece sin descomponerse, conservando una apariencia muy similar a la que tenía al momento de morir; también, se trata de seres que se alimentan de sangre y que poseen la capacidad de morder a los humanos y hacerlos uno de ellos. Calmet (1746) lo define como un ser que, según las creencias populares, una vez convertido en cadáver es capaz de ingerir la sangre de los vivos mediante la succión e ingresarla a su propio cuerpo inerte.

El vocablo *vampiro* o *vampire* ha sido descompuesto por Raymond McNally (1974) para definir sus partes desde un término húngaro, *vam*, que significa sangre y *pir* monstruo. De esta manera, se trataría de un ser que tiene una relación directa con la sangre, sumado a la experiencia de la muerte y su regreso de esta. Por su parte, Turner lo define como “un cadáver revivido que vuelve a este mundo durante la noche para acechar a los vivos” (Turner, 1997). A pesar de esa última descripción, los vampiros no suelen ser imaginados como seres despreciables visualmente, de hecho, en muchas ocasiones descritos como poseedores de belleza e incluso tienen una perspectiva erótica que será desarrollada más tarde, pero que nace de ese acercamiento al otro y de la posesión. Una definición bastante completa es la de Stephanou, quien señala: “Podemos definir los vampiros —también llamados *upiers*, *upires* o vampiros en Occidente; *brucolacos* en Medio Oriente y *katakhanes* en Ceilán— como hombres muertos y sepultados que regresan hablando, caminando, infectando los pueblos, maltratando a los hombres y a los animales y, sobre todo, sorbiendo su sangre, debilitándolos y causándoles la muerte” (Stephanou, 2014). A pesar de estos acercamientos, el vampiro se ha desarrollado a la par de las generaciones que van surgiendo y se ha adaptado a las nuevas realidades, sin embargo, siempre compartirá ciertos elementos esenciales que permiten que reciba dicho nombre.

En primera instancia, hay ciertas situaciones o particularidades que hacen que un ser humano pueda volver de la muerte convertido en vampiro, entre las que menciona Barber se encuentran: “1) La predisposición: personas diferentes, no populares o grandes pecadores. 2) La predestinación: niños que fueron concebidos durante un periodo de santidad o hijos ilegítimos. 3) Casos particulares como ser mordido por un vampiro o aquellos que en vida hicieron mal uso de las prácticas funerarias” (Barber, 1988: 29). Los casos particulares también han ido cambiando a través del tiempo según la cultura y la consciencia social.

Por su parte, Flò y Ardanuy puntualizan que el vampiro es un ser con hábitos nocturnos que durante el día duerme dentro de un ataúd, ya que debe huir de la luz solar porque esta es capaz de matarlo; asimismo, tiene la capacidad de convertirse, por propia voluntad, en diversidad de animales como murciélagos, ratas, zorros o lobos, se alimenta exclusivamente de sangre; también, le es posible controlar el clima como provocar tempestades, se siente vulnerable ante ciertos objetos como ajos, rosales, cruces y agua bendita, y se pueden destruir con estacas clavadas en el corazón, si son decapitados o incinerados (Flò y Ardanuy, 1994: 28-30).

La superstición del ajo como protección antivampírica surge de los egipcios quienes fueron los primeros en utilizarlo por su fuerte y desagradable aroma. García Chapinal (2000) se cuestiona la coincidencia de esa creencia en distintas culturas y se lo adjudica a la presencia de este condimento en todo el mundo; también expresa que socialmente se le atribuían cualidades medicinales que le permitían formar parte de la magia blanca y así ser un buen remedio contra el poder de las tinieblas. Igualmente, señala que existe una explicación un tanto más empírica de la relación entre la peste y el ajo, al señalar que las moscas serían transportadoras de la peste y que el ajo las ahuyentaba, ya que al colgarlo exudaba gotas desagradables para ellas y las apartaba, convirtiéndolo de esta manera en un símbolo que alejaba el mal.

Por otro lado, alimentarse de sangre humana es específicamente lo que diferencia al vampiro de otros revinientes, y debido a que la sangre podía ser entendida como un signo del alma, consumirla era consumir el alma (Jack, 1995: 71). El miedo a que un monstruo entre durante la noche y se alimente de sangre es una de las causas principales del terror que provoca el vampiro. La sangre, sobra decirlo, es esencial para el ser humano, es lo que mantiene a la persona nutrida, vital, por eso es que a lo largo de la historia ha sido parte de distintos rituales:

La esencia de la vida es un ánima (alma, energía o espíritu etéreo) que continúa viviendo después de la muerte, ya sea que renazca o que adquiera nuevas formas de existencia. El ánima tiene como vehículo a la sangre que por su esencia es pura. Esto nos explica el papel central que desempeña en numerosas creencias, mitos, ritos y ceremoniales mágico-religiosos. Quien toma la sangre de otro se alimenta de su espíritu y adquiere su energía, sus dotes particulares, su juventud y un mayor poder (González, 2003: 53).

Otro aspecto específico que los vuelve aún más aterradores es su inmunidad a las armas convencionales, se requieren rituales específicos para poder acabar con ellos, es decir, sin importar el origen o la mitología que los rodea, requieren condiciones especiales para ser eliminados. Las principales son: una estaca en el corazón, empalarlos, quemarlos, decapitarlos y exponerlos a la luz solar.

2.2.2 Historia del vampiro

A lo largo de la historia han existido seres con características vampíricas, pero no fue sino a través del tiempo que sumándose nuevas y reconfigurándose otras se constituyó el mito. Partiendo del 3500 a. C, en Mesopotamia ya se hablaba de engendros o demonios a los que se les adjudicaban enfermedades y pestes. En realidad, no se sabía cómo evocarlos, pero sí había “designaciones particulares de seres misteriosos y nocivos tomados, o bien de otros seres antropomorfos o zoomorfos más o menos monstruosos, espantosos y peligrosos o malvados y que no conocemos bien (*udug/utukku; á-sàg/asakku*)” (Bottéro, 1998: 132). El *uruku*, como lo menciona Konstantinos, “encaja en el papel de un no-muerto, de hecho, en una inscripción cuneiforme se hace referencia al *uruku* como un ‘vampiro que ataca al hombre’. Desafortunadamente, no se sabe tanto sobre el *uruku* como sobre el *ekimmu*” (Bottéro, 1996: 19).⁶ Sin embargo, lo poco que se conoce sobre esa criatura es el nombre y que se le adjudicaban las desgracias relacionadas con las epidemias y con el sufrimiento humano.

Por otro lado, del *ekimmu* existe mayor información, tratándose también de un ser que hace referencia al mito del vampiro. Los asirios decían que el *ekkimmu* surgía cuando alguien moría de una manera muy particular, ya sea de forma prematura o “si no se le hiciera un funeral adecuado y si no se le enterrara de acuerdo con las tradiciones religiosas o si no tuviera parientes que atendieran la tumba” (Kallen, 2011: 11), además de que “no puede encontrar descanso mientras su cuerpo permanezca sin sepultar”⁷ (Campbell, 1903). Aunque pareciera que con el tiempo el concepto integral del vampiro se fue perdiendo —porque se priorizaba resaltar rasgos muy particulares que dejaban de lado otras características—, desde esta época ya se hablaba de un ente similar al que se configuró entre los siglos XVIII y XIX:

Cualquiera que sea su manera de morir, los renacidos *ekimmu* tenían muchos rasgos en común con los vampiros modernos. Tenían una fuerza sobrehumana y podían moverse por el aire como viento, humo o polvo. Los *ekimmu*s a menudo aparecían como cadáveres ambulantes: delgados, extremadamente pálidos, cubiertos de costras y estrías, y perpetuamente sedientos de sangre. Las criaturas

⁶ La traducción es mía.

⁷ La traducción es mía.

también tenían la capacidad de cambiar de forma; es decir, asumir la apariencia de ancianos, animales o demonios alados (Kallen, 2011: 14).

Bajo esa descripción se encuentran la mayoría de las características que configuraron más adelante al vampiro, sin embargo, por el contexto social en que surgió, el énfasis estaba en torno de la muerte, como la forma en que perdieron la vida y los rituales fúnebres. Ahí se hablaba de entidades violentas que buscaban venganza y utilizaban sus propias habilidades para conseguirlo; no obstante, no eran seres eróticos, ya que se dejaba de lado por completo el carácter sexual.

Más adelante, alrededor de los años 600 a. C, también en Mesopotamia, se encontraron ciertos especímenes plasmados en vasijas y en grabados, incluso aparece uno copulando con un hombre; es en este punto donde se comienza a percibir la idea del vampiro como un símbolo sexual perverso, muy similar a los íncubos y súcubos que ya se han mencionado (Auerbach, 1995). Siguiendo esa misma línea, en la cultura griega hay una criatura nocturna llamada *empusa*, la cual es un demonio seductor femenino que atormenta a las mujeres y a los niños:

La figura que más influiría en la conformación icónica del vampiro femenino sería la griega *empusa*, espectro infernal enviado por Hécate para castigar a los hombres, que merodeaba por parajes desolados en noches de plenilunio con capacidad metamórfica —buey, mulo, perro, mujer—, tal y como aparece en *Las ranas* de Aristófanes. Si bien es Filóstrato en su *Vida de Apolonio de Tiana* (s. II d. C.) quien más incidió en los rasgos vampíricos del personaje cuando al ser descubierta en la boda de Menipo confesó cómo “acostumbraba a comer cuerpos hermosos y jóvenes, porque la sangre de éstos era pura” (Filóstrato 1979: 25 y Rodríguez, 2012: 215).

Las *empusas* son extremadamente seductoras, son demonios súcubos que por las noches acechaban a los hombres para absorber de ellos su vitalidad y así debilitarlos y matarlos. Esa succión de vida también aparecía ya en países del sureste de Europa:

En Rumanía, país de tradición vampírica por excelencia, podemos encontrar en su folklore el *moroi* o *muroi*, vampiro con poderes de brujo que bebe la sangre de los vivos. El *murony* que es un vampiro de Valaquia con poderes mutantes y que puede transformarse en gato negro o en araña, visible durante el día y por la noche. El Nosferatu, el vampiro rumano por excelencia, vampiro de apariencia animalística y afilados incisivos (Aparisi, 2017: 16).

Aunque seguían separando y clasificando a las criaturas que regresan de la muerte, permanecía la constante de beber sangre y de adquirir la forma de un animal. El vampiro que perduró de la cultura rumana fue el Nosferatu, término que se siguió empleando para definir a los no-muertos que vuelven de la tumba y que tienen una apariencia pálida y dientes que denotan su bestialidad.

En el siglo II d. C., el escritor romano Apuleyo de Cartago escribe la novela *Las metamorfosis*, también conocida como *El asno de oro*, la cual trata sobre un hombre obsesionado con la magia, que, estando en Tesalia, busca presenciar acontecimientos mágicos y termina transformándose en asno. Durante su periplo vive experiencias relacionadas con el folklor y la mitología, lo que lo lleva a encontrarse con las hermanas Méroe y Pantia, que son lamias, “temibles raptoras de niños cuyo perfil se vuelve vampírico o dragontino, según las tradiciones. Otro aterrador dúo que recibe en el texto esta misma caracterización es el de las hermanas de Psique, esposa de Cupido. Ellas también son descritas como Lamias” (Palacios, 2008: 181). De acuerdo con lo anterior, se podría decir que ya entran en escena personajes que acechaban en las tinieblas para alimentarse también de sangre.

Durante la Edad Media, en el periodo del 476 al 1492, el vampiro era uno de los seres más aterradores para los cristianos: “aparte del diablo, el vampiro es el malhechor más popular en el cristianismo” (Twitchell, 1985: 106). En estos tiempos se empieza a relacionar directamente con Satán y con la idea de que se trata de un ente vulnerable a los objetos religiosos, como el crucifijo o el agua sagrada. Bien lo expresa Sánchez-Verdejo: “la Iglesia, con la intención de extender sus creencias y de acabar con el paganismo, comenzó a unir el vampirismo con Satán. Hicieron creer que los cadáveres eran reanimados por los demonios satánicos. [...] Como resultado, estos vampiros huirían de los signos del verdadero Dios cristiano: el crucifijo, el agua bendita y la hostia sagrada” (Sánchez-Verdejo, 2015: 68). Por lo tanto, se volvió a integrar ese contraste de los opuestos: ahora Cristo representaba el bien y el vampiro al mal, por lo que objetos pertenecientes a la cultura religiosa representaban la pureza divina del dios cristiano y todas sus cualidades; esta importante carga ejercía verdadero poder sobre este monstruo.

El sentido que adquirió el vampiro a lo largo de este periodo se tornó similar a un adoctrinamiento religioso, pues se jugaba con un discurso de castigo y también de salvación, de la oportunidad de alcanzar la eternidad, aunque, al mismo tiempo, con terror ante la posibilidad de una condena eterna que se podía evitar

obedeciendo las reglas establecidas. Se comienza a definir al vampiro como un *revenant*: “el que regresa”, pero no de la forma en que lo hace un fantasma, sino como un muerto resucitado o un muerto viviente que posee maldad. Se trata de un ente de naturaleza demoniaca que, además, vuelve de la muerte para atormentar a los vivos: “Será Dom Augustin Calmet en el siglo XVIII [...] quien mejor identifique el término *revenant* cuando habla de los ‘vampiros’ como *revenants en corps*, y los distingue de los *revenants immatériels* que son los espíritus de algunos muertos que vuelven del más allá” (Aparisi, 2020: 16). Aquella premisa que diferenciaba al vampiro del fantasma era la materialidad, el primero tenía un cuerpo físico con el que estaba de regreso en este mundo, mientras que en el caso del segundo era el alma la que vagaba, dando la ilusión de que no estaba del todo en el mundo real. Además, los vampiros podían entrar en contacto directo con los vivos a través de un cuerpo palpable representando una amenaza más directa.

Más adelante, diversos teóricos refieren que la palabra *upir* surge en el 1047 cuando en un documento ruso llamado *El libro de la Profecía* se hace referencia al príncipe de Novgorod como *Upir Lichy*, que significa príncipe malvado; no obstante, también se puede refutar que en ese documento no necesariamente se hace alusión a los muertos vivientes ya que la palabra es empleada como nombre propio. Dicha objeción se le adjudica a Bruckner, quién después comparte su propia definición de *upir* pronunciando que: “Así llamaban los búlgaros a los que conocían a los antiguos: Aves nocturnas de pico de bronce que chupan la sangre de los que duermen [...] los pájaros nocturnos se han convertido en caminantes nocturnos, personas nocturnas que ahora salen de la tumba y se alimentan de la sangre de los vivos”⁸ (Bruckner, 1934: 279). Así es como él lleva el hilo de esa evolución del monstruo sediento de sangre, que vaga por las noches para extraerla de los vivos y atormentarlos.

Posteriormente, Montague Summers y Leo Allatius se encargaron del estudio de esta figura en Grecia, Allatius “trabajó durante bastantes años en la biblioteca del Vaticano, puede ser considerado como uno de los primeros en declarar oficialmente que los vampiros estaban bajo el poder del mal. Según este autor, el diablo tomaba posesión de esos cuerpos dándoles vida y haciendo que se levanten y abandonen sus sepulturas” (Sánchez-Verdejo, 2015: 71). Bajo estos supuestos, Leo Allatius escribió *De Graecorum hodie quirandum opinationibus*, el primer tratado de

⁸ La traducción es mía.

vampirismo moderno publicado en 1645. Tras esos antecedentes, en 1679 y 1688 ya se ubican las primeras referencias directas al vampiro, se emplea la palabra en la obra *State of the Greek and American Churches*, de Ricault y más tarde en *Observations on the Revolution* de Forman (Wilson, 1998). Es en ese momento que al ser nombrado se comienza a configurar un mismo ente con ciertas características que deriva del mal y que atormenta y condena a los vivos.

El miedo que generaba no nacía de la ficción como ocurre en la actualidad, sino que se pensaba que era un ser que atacaba en la realidad. De hecho, durante el siglo XVIII, surge, en una parte importante de Europa, un periodo interpretado como una epidemia de vampirismo en donde se encontraban relatos sobre muertos que regresaban del más allá, para visitar a los amantes o familiares, es decir, a quienes en algún momento, mientras aún estaban vivos, les habrían hecho algún juramento o promesa (Ardanuy, 2009). Es por ello que se le asignaba tanta importancia al tema, porque se pensaba como un asunto que ponía en riesgo a la sociedad y que estaba ocurriendo en ese instante. Derivado de ello, se comenzaron a escribir informes y tratados, se daba seguimiento a los casos, se rastreaba a los muertos y había profanaciones de tumbas para asegurar que todo siguiera el curso natural de la muerte. Un ejemplo de esto fue el reporte que escribió Joseph Pitton de Tourefort en 1717, en el cual habló acerca de un *vroukolakas*, un vampiro que, en 1701, atacó la isla de Mykonos. La palabra *vroukolakas* tiene un origen eslavo y significa “pellejo de lobo” (Sanz, 2020). Esto se debe a la creencia surgida en esos pueblos referente al vínculo entre los hombres lobo y los vampiros, ilación que Olivares, en 2001, adjudica a la relación tan íntima que existe entre los hombres y las bestias.

A pesar de que ya existía un término que hacía referencia a los vampiros, había quienes daban seguimiento a los casos nombrándolos según las creencias de los pueblos en que ocurrían, como el de Joseph Pitton de Tournefort, quien, en el siglo XVIII, realizó un viaje desde Francia hasta el Levante. Cuando estuvo en Grecia fue testigo de un caso atribuido a *vrykolakas*, una superstición campesina que sería asimilada por los románticos un siglo después como material exótico para la ficción. El relato de Tournefort, *A Voyage to the Levant* (1702), es antropológico y crítico, además de que descarta incidentes como la *manía*, “una enfermedad epidémica del cerebro, tan peligrosa e infecciosa como la locura de los perros”.⁹ Sin embargo, tal *manía* alimentó la imaginación gótica y el viaje de Tournefort al Levante sirvió para

⁹ La traducción es mía.

transportar la leyenda del vampiro griego a la literatura romántica británica (Aquilina, 2015: 24). La idea de *vrykolakas* hacía referencia a una persona excomulgada, se trataba de individuos que tuvieron una muerte violenta o que no se enterraron apropiadamente; de igual forma, eran seres que atacaban a sus conocidos y que podían tener relaciones sexuales con su pareja viva, dando así oportunidad al nacimiento de un nuevo ser, un híbrido entre un vampiro y un humano, conocido como el *dhampir* (Hernández, 2018). Se seguía hablando de la vida real, de casos que pasaban de boca en boca aterrando a la comunidad ante la posibilidad del retorno de un muerto con la intención de atacar.

El hecho de que continuaran las situaciones que alarmaban a la población, aunado al miedo de encontrarse con un vampiro, orilló a los científicos y pensadores a buscar soluciones, desarrollar teorías y medios de prevención. Uno de ellos fue Dom Antoine Agustin Calmet, quien, en 1746, escribió *Traité sur les Apparitions des Esprits, et sur les Vampires, ou les Revenans de Hongrie, de Moravie, &c*, uno de los tratados más importantes sobre los vampiros, por lo que Aracil adjudica ese escrito al nombramiento de Calmet como el padre de la upirología (Aracil, 2009). Hay un antes y un después en el conocimiento vampírico tras los textos de Calmet, pues sus aportaciones —desde una perspectiva antropológica y teológica— influenciaron a los creadores literarios, que después retomarían al personaje folclórico. Agustí Aparisi expone que las principales contribuciones de Calmet fueron: mostrar más de la tradición en distintos países, sus características fisiológicas, cómo matar a un vampiro y la inoculación de la víctima. Las formas que establece para luchar y vencer son: desenterrarlo, cortarle la cabeza, empalarlo, quemarlo y atravesarle el corazón (formas que se mencionaron con anterioridad). También, señaló que una víctima será inoculada tres veces y quedará con una mancha lilácea en su piel a consecuencia del ataque y la persistencia vampírica.

Sus descripciones del muerto en la tumba y de las exhumaciones de los *revenants* serán el punto de partida para crear la imagen literaria y cinematográfica del muerto viviente, que mayoritariamente se ha transmitido a la conciencia colectiva respecto del arquetipo del vampiro. Asimismo, los medios expuestos para matar al vampiro, el ritual de la muerte necesario para que estas criaturas pudieran descansar en paz y dejaran de atormentar a sus víctimas, o el contagio y la conversión al vampirismo por medio de la inoculación, serán recogidos por la tradición literaria posterior. Sin el tratado de Calmet, probablemente, el mito del vampiro no nos habría llegado a través del personaje de Drácula como lo conocemos hoy en día (Agustí, 2016: 200).

Es por eso que Agustin Calmet es tan importante en la configuración del vampiro, ya que gracias a sus escritos se pudo profundizar más en su origen, causas, características y formas de destruirlo, algunas de ellas nacían de la religión y de las prácticas culturales de siglos atrás, pero otras se iban agregando según las supersticiones de cada pueblo.

En este periodo todavía se hablaba de cuestiones reales y no como un personaje literario. Aquello que marcó ese parteaguas fue cuando en 1755 un profesor de la Universidad de Viena, el médico Gerard Van Swieten, publicó un informe afirmando la no existencia del vampiro. Desde ese momento se estableció una ley que prohibía la violación de cuerpos y profanación de tumbas. A partir de entonces, el vampiro dejó de ser relacionado con desgracias y muertes para comenzar a establecerse como un personaje, como una leyenda.

Esta figura no vuelve a ser la misma de antes. Cuando una sociedad concibe la idea de que un fenómeno la atormenta, se hace referencia a él desde las sombras, como si no se quisiera hablar del tema, ya que evadir los tópicos angustiantes es un mecanismo de defensa natural en el ser humano; sin embargo, cuando se tiene como punto de partida que se trata de una ficción, el tema puede ser tratado libremente y se le puede agregar todo aquello que se desee para que hacerlo incluso más aterrador.

Otro de los motivos por el que cobra tanta relevancia el detenimiento histórico del vampiro como leyenda tiene que ver con toda la información que recolectan Stoker y más adelante Fuentes para crear a sus personajes. Los rituales, las supersticiones y los objetos que están relacionados con el vampiro fueron tomados por Stoker de la tradición que ya había surgido cuando se pensaba en este como un peligro.

Alrededor de cuarenta años después del informe de Van Swieten, en 1797, Johann Wolfgang von Goethe publicó el poema *La novia de Corinto* que trata sobre un vampiro femenino:

A la leyenda lírica Goethe da un tono de polémica anticristiana: en tiempos de convivencia entre paganismo y cristianismo, una pagana enferma, para aliviarse, ofrece en voto al Dios de los cristianos la virginidad de su hija. Pero la joven muere y retorna para beber la sangre de su antiguo novio, ahora prometido de su hermana menor. Seducido, después de una noche de amor, el joven conoce su destino de muerte (Bucci, 2008: 24).

En ese momento los temas tratados en torno al vampiro ya no eran circunstanciales, se había establecido un pensamiento colectivo detrás de la idea de ofrecer a dios la virginidad de una hija, el retorno enfurecido, la seducción como herramienta. Ya se trataba de una conjunción entre lo planteado desde la época antigua y lo que se creía cuando lo definían como un monstruo real. El vampiro retomó la línea de la Grecia clásica al encarnar algún mensaje que se quería dar a través de la literatura.

Más tarde continuaron surgiendo personajes que cobraron gran importancia, los cuales antecedieron a Drácula, influenciando a Bram Stoker y permitiendo que alcanzara el punto máximo en la configuración de su icónico personaje: “*El vampiro* de Polidori (1819) trata de un no-muerto atractivo y perverso; *Carmilla* (1871-1872) de Sheridan Le Fanu nos descubre una joven seducida por una mujer vampiro maligna, pero de apariencia inocente. La cumbre de la literatura vampírica llega, por supuesto, con *Drácula* (1897) de Bram Stoker” (Burgos, 2014: 100).

El protagonista en la obra de Polidori es una fiel representación de lo social que se sublimó en la creación de este personaje. Versa sobre dos niños huérfanos que heredaron una gran fortuna. Uno de ellos, Aubrey, viaja a Roma con Lord Ruthven, hombre que formaba parte de la alta sociedad de Londres, quien tenía un comportamiento altamente seductor con las mujeres, pero sin mostrar verdadero afecto o interés. Más tarde, Aubrey conoce a una mujer que le habla de la existencia del vampiro, al poco tiempo ella muere, pero Aubrey nunca conoce la causa. Cuando sigue en su viaje con Lord Ruthven, este fuertemente agredido, quedándole poco tiempo de vida. Ante este fúnebre panorama, le hace una extraña petición al niño: que jure no hablar de su muerte durante un año y un día. Sorpresivamente, Lord Ruthven regresa de la muerte y se compromete con la hermana de Aubrey, quien no puede decirle nada a ella por el juramento, así que inevitablemente se casan. Esa misma noche ella es hallada muerta y recién viudo desaparecido.

Más allá de la historia, el personaje vampírico funge como una representación. El “hombre” es un aristocrático implacable, que no es llamativo por su nobleza, sino por su comportamiento frío y seductor, pero también por su inteligencia para lograr sus objetivos. Se trata de un actor que aporta nuevos elementos a la configuración del vampiro. Con Lord Ruthven se revela la estrecha relación entre lo sexual y lo vampírico, y también torna más evidente la posibilidad de un fracaso del héroe ante el monstruo.

Ocorre algo interesante con el texto de Polidori, ya que no se pretende que Aubrey sea quien representa al bien y deba reestructurar el orden, como se hacía en la mitología griega, aquí triunfa el mal porque el momento catártico está cuando aquello instintivo, la inteligencia dominante, logra su objetivo. Tal como lo señala Olivares:

La fascinación de Polidori por su personaje malvado es extrema, tanto que llega a donarle la gracia de triunfar sobre el menguante Aubrey —de quien liba toda la energía y esperanza, como evidente vampiro psicológico, hasta abocarlo a la alienación y posterior muerte— y los edictos de una sociedad ignorante, y por ende, ataráctica (Olivares, 2001: 270).

Aubrey no representa a un héroe, sino a una parte de la sociedad expectante de lo que ocurría, que no tenía las herramientas para enfrentar lo que sucedía y, principalmente, que debía callar ante lo inevitable. No se esperaría otro final para un personaje así. Por otro lado, Lord Ruthven busca dar satisfacción a los instintos desbocados que lo mueven, dando paso al momento catártico cuando estos se concretan.

Continuando la línea de los vampiros que anteceden a Drácula, así como sus aportaciones a lo que actualmente se conoce sobre ellos, *Carmilla* (1871-1872) es otra de las obras fundamentales a tener en cuenta. El texto de Joseph Sheridan Le Fanu trata de un vampiro femenino portador de una extraordinaria belleza, que se relaciona afectivamente con mujeres jóvenes para posteriormente alimentarse de ellas. La sexualidad se torna más controversial que en el vampiro de Polidori porque habla de erotismo lésbico, lo cual, como es de suponerse, resultaba incómodo para la época, por ser tabú; sin embargo, se vivía una satisfacción instintiva con la mención por parte de otro que lo podía hacer por ellos.

Además de la homosexualidad, se trata otro tema igual de impronunciable: la sexualidad en la infancia. Esta es una de las primeras instancias en las que todo ser humano se da cuenta de que no puede solamente guiarse por el principio del placer. Desde los primeros afectos, se le inculca a cada infante la represión, a través de no hablar y negar lo que siente, porque al expresarlo incomoda al otro, quien generalmente es un adulto. No obstante, el niño interior de cada adulto no es tan ajeno a esto y se encuentra consigo como en *Carmilla* y en *Vlad* de Carlos Fuentes.

Finalizando con este recorrido histórico, se llega a la creación de la novela *Drácula*, en 1897, no porque haya sido el final del monstruo, sino que el personaje

creado por Bram Stoker se volvió el vampiro por excelencia que dio pauta a los que se desarrollaron más adelante. A partir de Polidori, Le Fanu y Stoker es posible rastrear la dualidad fundamental de todo vampiro que sostiene el presente trabajo: Eros y Thanatos, la sexualidad/el amor y la muerte.

2.2.3 Pulsiones en el mito vampírico

Como se ha mencionado en el primer capítulo, las pulsiones son aquellos estímulos psíquicos que requieren una satisfacción y que colocarán al yo en una situación complicada. El yo buscará una decisión regida por el principio del placer, es decir, una disminución máxima del estímulo que ha perturbado. En el personaje vampírico se pueden hallar las pulsiones propuestas por Freud —las de conservación o del yo, las de muerte y las sexuales—; en estas categorías entran todos estos instintos que se desarrollarán a continuación.

El vampiro, en su esencia híbrida, es una creación fantástica de diversas posibilidades, pues puede tener al mismo tiempo lo humano y lo animal y con ello dar rienda suelta a sus deseos sexuales y eróticos, sin la censura de la moral humana. Sin embargo, cabe destacar que eso que es nombrado “animal” pertenece a lo instintivo, a lo que Freud establece como pulsional, sin embargo, se mantiene oculto porque no se quiere asumir como propio, y bajo el principio del placer, se le envidia a aquel que no solamente lo admite, sino que lo satisface reduciendo la tensión de la pulsión al máximo. El vampiro permite que la cara bestial grite sin que la conciencia humana lo calle, y se hace cargo de abrirle camino para la sed erótica y sanguinaria que posee; este monstruo toma con seriedad tanto la muerte como el placer, ya que son las dos caras de la misma moneda.

Respecto a la muerte, Freud presenta una perspectiva que también puede vislumbrarse en la configuración del personaje vampírico, cuando sostiene que “en el fondo, nadie cree en su propia muerte, o lo que viene a ser lo mismo, en el inconsciente, cada uno de nosotros está convencido de su inmortalidad (Freud, 2017a: 290). No obstante, ocurre una cuestión bastante compleja por su ambivalencia: el ser humano está inconscientemente convencido de su inmortalidad, pero conscientemente se miente y se habla de una muerte certera. De alguna manera, las muertes que presencia, la idea permanente de lo efímera que es la vida y el conocimiento objetivo de un final tienen repercusiones que permanecen en un

choque de fuerzas con la información inconsciente, confrontamiento que genera incertidumbre; se trata de un temor que definitivamente el vampiro no tiene, ya que él sí puede hablar de una vida eterna.

En la época en que se pensaba a los vampiros como seres reales, adjudicándoles, por ejemplo, las epidemias, se cubría una importante función para el humano, la cual es depositar la culpa en estas figuras, contar con el alivio de hacerlos responsables de estas desgracias. Bien lo expresaba Sánchez-Verdejo: “El vampiro es un cuerpo extraño que sale a la luz en épocas de crisis, como epidemias. Este hecho no debe extrañarnos puesto que las enfermedades de carácter epidémico solían estar consideradas en la Edad Media como obra del demonio” (Sánchez-Verdejo, 2002: 17). Esto es algo que Freud explica al abordar el tema de la muerte, pues señala cómo el ocasionamiento contingente de la muerte —ya fuera por algún tipo de accidente, la contracción de alguna enfermedad o de una infección— muestra ese afán que tenemos de convertir el deceso en una eventualidad, mediante lo cual se adopta una posición bastante particular ante la persona fallecida de “casi admiración, como si hubiera llevado a cabo algo muy difícil” (Freud, 2017a: 291). Bajo esa línea, el vampiro despierta otro motivo más de asombro: no solamente ha enfrentado la muerte, sino que regresa a la vida y permanece habitando ambos mundos, adquiriendo así una capacidad de cuasi omnipresencia.

De acuerdo con lo anterior, surge un nuevo cuestionamiento: partiendo de su carácter ficticio, que, de cierta forma, satisface algunas necesidades humanas, ¿por qué genera tanto horror?, y la respuesta podría conducirse hacia que el instinto que está satisfaciendo no sea obligatoriamente agradable, sino que, incluso, podría consistir en un castigo. Aún tratándose de una sanción, forma parte de lo planteado por Freud en *Más allá del principio del placer* porque ese placer pulsional que se satisface en esta es el alivio de la culpa, y por lo tanto se sigue cumpliendo la premisa del placer, de la que se habló previamente, aquella que señala que este aparece cuando se disminuye el estímulo latente.

Esa carga de conciencia es algo permanente en lo colectivo, en un inconsciente que se comparte porque tiene sus orígenes en la historia de la humanidad, en el hecho de saber que tenemos un pasado dudoso y que la posición o lugar en que nos coloquemos ahora no está libre de actos dolosos: “El oscuro sentimiento de culpa que asedia a la humanidad desde tiempos primordiales, y que en muchas religiones se ha condensado en la aceptación de una *culpa primordial*,

un pecado original, es probablemente la expresión de una culpa de sangre que la humanidad primordial ha echado sobre sus espaldas” (Freud, 2017a: 293). De ese modo, al generarse este sentimiento relacionado directamente con la muerte, es decir, contemplar que exista la posibilidad de un ataque que termine con la vida o, peor aún, que alargue una vida sin vida hasta la inmortalidad, es una buena manera de convivir con el remordimiento. Vivir con miedo es una forma tortuosa de pagar poco a poco esa deuda.

Tocante al tema de la muerte, existe también otra culpa que nace de lo individual, la cual es la posibilidad de avanzar después de perder a alguien cercano. En el momento en que un ser humano se percata de que han pasado días o semanas y no ha nombrado a una persona fallecida, resurge la necesidad de castigo o, al menos, de reivindicación, de tratar de recordar, retomar rituales o cualquier situación que implique aliviar esa carga de conciencia. De acuerdo con lo anterior, hay una dualidad humana con la muerte: se teme y, a la par, se mantiene cerca y se rinde culto sosteniendo una relación de respeto. A la muerte se le acerca para mantenerla lejos, a menos que se trate de la eliminación de un enemigo, en ese caso siempre es bien recibida y solamente porque aleja la posibilidad la muerte propia. Pero aun así aterriza, porque el imaginario colectivo le ha dado otras formas, otras posibilidades, desde las que puede pensarse el vampiro. Freud señala:

El hombre ya no pudo mantener lejos de sí a la muerte, pues la había probado en el dolor por el difunto. Pero no quiso admitirla, pues no podía representarse a sí mismo muerto. Así entró en compromisos, admitió la muerte también para sí, pero le impugnó el significado del aniquilamiento de la vida, para lo cual no había tenido motivo alguno cuando se trataba de la muerte del enemigo. Frente al cadáver de la persona amada inventó los espíritus, y su conciencia de culpa por la satisfacción entreverada con el duelo hizo que estos espíritus recién creados se convirtieran en demonios malignos que había que temer. Las alteraciones [físicas] del muerto le sugirieron la descomposición del individuo en un cuerpo y un alma (originariamente fueron varias); de esa manera, su ilación de pensamientos iba paralela al proceso de disgregación que la muerte introducía (Freud, 2017a: 295).

El vampiro permite que el ser humano juegue con la muerte, puede aceptarla en la medida que quiera, en una certeza o en la probabilidad de un regreso. También, abre la posibilidad de castigar aquello relacionado a la resolución de las pérdidas, obtiene la voz que necesita que le recuerde constantemente que existe el

riesgo de morir; asimismo, le brinda la oportunidad de un reencuentro con sus seres queridos, es decir, la idea de un regreso. La conversación que tienen la señorita Mina y el doctor Van Helsing acerca de su muerte lo retrata muy bien. Ella ve inminente su conversión a vampiro, por lo que pide la eutanasia, sin embargo, aunque es comprensible la petición, no es aceptada por sus implicaciones:

Aquí hay varias personas que gustosamente se interpondrían entre usted y la muerte. Usted no debe morir. No debe morir a manos de nadie; pero menos aún por su propia mano. [...] No, ¡debe usted vivir! ¡Tiene que esforzarse y procurar vivir, aunque la muerte le parezca una bendición inefable. Debe luchar contra la propia muerte, tanto si se presenta ante usted con sufrimiento como con gozo, de día o de noche, ¡estando a salvo como en peligro! Por la salvación de su alma inmortal la exhorto a que no muera (o mejor dicho, a que ni siquiera piense en la muerte), hasta haber conjurado este horrible mal (Stoker, 2017: 440).

El discurso del doctor Van Helsing podría tener una carga religiosa, pero tratándose de un hombre de ciencia, se trata de un diálogo plagado de terror, se percibe aterrorizado ante la posibilidad de una muerte más, o de la muerte asistida o premeditada. La posibilidad de resolver alguna situación por medio del deceso no está considerada aunque sea la respuesta para acceder a un bien mayor. Esto es lo que implica el tabú del tema de la muerte.

Retomando la línea propuesta sobre la envidia al monstruo, la importancia del vampiro también recae en que permite al ser humano conocer y dar rienda suelta a las pulsiones, acercarse al goce pero sin atreverse a tocarlo. Esta criatura vive el deseo erótico sin límites; no pretende redireccionar sus instintos porque nada le impide saciarlos de la forma más auténtica que impera la pulsión naciente, se dedica del todo a la búsqueda del placer; asimismo, demuestra lo que cada sujeto querría para sí: vivir en constante reconciliación con su lado instintivo, satisfacer el deseo de la manera más genuina y no tener que mediar desde una función yoica para encontrar el punto medio entre lo pulsional y lo moral. El concepto de tabú, trabajado por Freud, abarca una cuestión muy similar, el encuentro entre dos polos que representan sentidos contrarios:

El significado del tabú se nos explicita siguiendo dos direcciones contrapuestas. Por una parte, nos dice “sagrado”, “santificado”, y, por otra, “ominoso”, “peligroso”, “prohibido”, “impuro”. Lo opuesto al tabú se llama en lengua polinesia *noa*: lo acostumbrado, lo asequible a todos. Así, adhiere al tabú algo como el concepto de

una reserva; el tabú se expresa también esencialmente en prohibiciones y limitaciones (Freud, 2012: 27).

En esta definición se presenta el dilema que se vive alrededor del mito del vampiro, pues el tabú trata de aquello que ni siquiera puede ser pronunciado, pero que habita en la mente humana, refiriéndose a lo que se quisiera negar debido a la culpa que genera, aunque esté en el pensamiento de comunidades enteras.

Uno de esos temas impronunciables, como se ha mencionado, es la muerte, pero ya no desde una perspectiva propia, sino deseándosela a un tercero. Una realidad es que dentro de las pulsiones humanas está matar, aun cuando no se puede siquiera reconocer silenciosamente por el simple hecho de que forma parte de uno de los diez mandamientos, desde una perspectiva religiosa. Sin embargo, Freud puntúa que detrás de ese mandato hay una razón: “una prohibición tan fuerte sólo puede haber ido dirigida contra un impulso igualmente fuerte. Lo que no anhela en su alma hombre alguno, no hace falta prohibirlo, se excluye por sí solo” (Freud, 2017a: 297), lo cual abre otra posibilidad de envidia, pues se codicia la libertad de matar más allá de lo moral, de la ley y de la culpa. Sería pertinente repensar al vampiro ahora bajo esta óptica, es decir, como el hijo del ser humano que cumplirá los deseos que el progenitor no pudo, por lo que visto así se trataría de un antecesor que propiciaría vivir desde lo psíquico, aunque sea a través de otro, esa experiencia.

Cumplir indirectamente un deseo es una de las maneras de reducir un estímulo generado por una pulsión que exige su satisfacción. Para poder matar con esa libertad, el recipiente de nuestra pulsión (cuerpo) debe ser despojado de alma, he ahí la primera diferencia necesaria con el ser humano. El vampiro de Stoker plantea la imposibilidad de reflejarse en el espejo enfatizando esa carencia de alma, la cual va más allá de lo espiritual, de aquello que dota de vida. No está de más recalcar la importancia que tiene dicho concepto también en los psicoanalistas, tanto desde la perspectiva junguiana como desde la freudiana, pues es lo que nos dota (o ata) a la condición humana y solo un ente carente de alma puede vivir alimentándose de una absoluta satisfacción pulsional.

Los vampiros que influyen y proceden la creación de Drácula son entes que tienen una fuerza superior a la de una persona, cuentan con una piel fría (que denota la falta de vida), tienen poderes de transformación, pueden adquirir la forma de un lobo o de un murciélago, son capaces de surgir del polvo o de la niebla, de cambiar su tamaño y de infiltrarse por cualquier sitio. Tienen una característica que es bastante simbólica desde la creación humana, el comportamiento vampírico está

plagado de representaciones de deseos que el ser humano anhela, por ejemplo, el poder de dominar los truenos y la niebla; es como si pudieran tener control de lo agobiante, como si la oscuridad pudiera ser dominada.

Una limitante humana es la incapacidad de obrar sobre la oscuridad, sea la interna o la externa; el vampiro, en cambio, no solo puede hacerlo, sino que por su supremacía lo obedecen algunos seres de la noche, hay una sumisión de los muertos ante este ente que es capaz de invocarlos y de predecir el futuro. Todas estas situaciones implican poderío y control en la muerte, justamente el único ámbito y momento en el que el individuo lo pierde todo. Por último, se trata de seres nocturnos que mandan y se vuelven más dominantes en la negrura, se aterran ante el día por la fuerza que tiene sobre ellos, momento en que más vulnerables y destructibles están. Lo mismo ocurre con el inconsciente, cuando están las pulsiones rigiendo desde la oscuridad son poderosas, casi indestructibles; sin embargo, cuando se les arrastra a la conciencia ya no pueden defenderse y se conforman con saber que el individuo tratará de satisfacerlas de una forma soportable, aunque pocas veces suficiente.

Bajo esta perspectiva, en donde el vampiro encarna toda esta energía psíquica con una fuerza sobrehumana, también pueden mencionarse puntos frágiles; es decir, a pesar de su aparente invulnerabilidad, esta figura presenta rasgos que son capaces de debilitarlo o, incluso, limitarlo, como tener que dormir en un ataúd que contenga la tierra de su país natal; la incapacidad de cruzar cualquier cuerpo de agua y que solo le es permitido entrar a una casa cuando se les hace la invitación; así como considerar que hay ciertos objetos, armas y rituales que pueden utilizarse en contra suya, entre las que se encuentran, como ya se ha mencionado, el ajo y la cruz; colocar la rama de una rosa silvestre sobre el ataúd para evitar que salga de este y, por último, el recurso más drástico es matarlos, para lo cual se debe usar una bala consagrada que traspase el féretro, atravesarlo con una estaca y la decapitación.

Esas debilidades encarnan también aspectos temibles para el ser humano. Así como la cruz, a lo largo de la historia, cualquier objeto religioso que tenga una verdadera carga de fe es capaz de hacerle daño, debido a que este simboliza, en realidad, el peso que tiene la voz religiosa, puesto que la Iglesia es una institución que posee omnipotencia y que se instaura en lo psíquico como ley sagrada. Es así que la religión funge como limitante, ya que se encarga de poner un alto a la satisfacción pulsional. Tal como lo menciona Freud:

Pero Dios es apartado por completo de la sexualidad y enaltecido al ideal de una perfección ética. Ahora bien, ética es limitación de lo pulsional. Los profetas no se cansan de amonestar que Dios no demanda de su pueblo más que una vida justa y virtuosa, o sea, una abstención de todas las satisfacciones pulsionales que aún la moral de nuestros días sigue condenando por viciosas (Freud, 2017c: 116-117).

De esa forma, pareciera que las creencias religiosas hacen con los vampiros lo mismo que con los humanos: la única manera de mantenerlos a raya es con el poder de Dios, una fuerza que implica el camino del bien, un bien establecido por las instituciones y que rige lo que se puede decir y lo que no, lo que es preciso callar y reprimir hasta convertirlos en tabú. Freud señala que “un tabú impuesto por un rey o sacerdote es más eficaz que el proveniente de un hombre común” (Freud, 2012: 29), y esto se debe al peso de la palabra que tiene la institución eclesiástica y sus representantes.

El vampiro también es capaz de representar esa facilidad de transmisión; cuando Freud señala que “se llama tabú a lo que es portador de esa fuerza temible y que se puede difundir o contagiar. También se llama tabú a la prohibición que dimana de esta cualidad y por último a algo que participa al mismo tiempo de lo sagrado, que se eleva sobre lo habitual, y de lo peligroso, impuro, ominoso” (Freud, 1991: 31), pareciera que comparte esa cualidad epidémica de transmitir el mal. *Vlad* es un claro ejemplo de esa revelación, es decir, que en realidad el individuo no quiere la normalidad, desea lo que el monstruo posee.

Vlad está narrada en primera persona por Yves Navarro y trata de un abogado joven al que se le asigna la tarea de conseguir una residencia para un amigo de su jefe, que está por llegar de Europa, ese amigo es el conde Vlad Radu, un vampiro que se instala con su hija en una mansión de la ciudad de México. La vida de Yves da un giro radical y pesadillezco cuando el conde toma posesión de su familia. Navarro, el protagonista, suele hacer énfasis en la relación erótica que mantiene con su esposa:

Si doy estos detalles de nuestra apariencia formal, es solo para resaltarla con el contraste de nuestra pasión nocturna. Entonces, Asunción es una salamandra en el lecho, fría sólo para incendiar, ardiente sólo para helar, fugaz como el azogue y concentrada como una perla, entregada, misteriosa, sorprendente, coqueta, imaginada e imaginaria... Hace, no habla. Amanece, desayunamos y reasumimos

nuestros papeles profesionales, con el recuerdo de una noche apasionada, con el deseo de la noche por venir (Fuentes, 2010: 28).

La distinción realizada por Navarro cuando diferencia la apariencia y el comportamiento que adquieren previos a la rutina laboral, es decir, la que representa la cara que dan a la sociedad con el contraste del comportamiento y actitudes que adquiere Asunción en la intimidad (cuando no están más que ellos dos con su deseo), hace clara referencia a una dualidad propia que no está realmente reconciliada; es como si se tratara de dos personas totalmente distintas: la que se muestra en lo íntimo y la máscara social.

Más adelante, enfatiza de nuevo la dinámica sexual que tiene con su pareja cuando regresa de estar con el conde y confiesa: “Asunción duerme a mi lado después de una noche de intenso encuentro sexual urgido, casi impuesto, por mí, con la conciencia de que quería compensar el fúnebre tono de mi visita al conde” (Fuentes, 2010: 43). A pesar de que el lector conoce la causa del vigor con el que esa noche, en específico, tienen una relación sexual muy apasionada, ella solamente la vive de una manera intensa, pero no se lo queda para ella, sino que se lo hace saber a su pareja, quien está buscando una retroalimentación para saciar sus dudas obsesivas sobre su desenvolvimiento sexual.

—Hmmmm. Creo que a ti te tocó anoche el trabajo pesado. ¿Qué diablo se te metió en el cuerpo? Descansa. Tienes derecho, amor. Y gracias por darme tanto.

—¿Sabes una cosa?

—¿Qué?

—Sentí que anoche mientras hacíamos el amor, alguien nos miraba.

—Ojalá. Gozamos tanto. Que les dé envidia (Fuentes, 2010: 49).

Tras esos antecedentes, se da por entendido que la dinámica sexual de la pareja era intensa, con deseo mutuo y con amor de por medio. Sin embargo, ocurre algo interesante al final de la novela, cuando Vlad ya tiene a Asunción bajo su poder para alimentarse de su sangre. En primera instancia, ella se entrega al vampiro como un sacrificio a razón de adquirir la inmortalidad para su hija, pero en el momento en que ella conoce esa otra posibilidad, la *vida* alejada de lo esperado, persigue ese instinto sin siquiera dudarlo. Una vez rota esa brecha entre el bien y el mal, la vida y la muerte, lo humano y lo monstruoso, se da cuenta de que ya no se

trata de un sacrificio, así que aprovecha la oportunidad y salta a la monstruosidad, abandonando lo humano y dejándose poseer por las pulsiones.

—*No, aunque no existiera la niña, yo estaría aquí por mi gusto...*

—Asunción —dije angustiado—. Mi adorada Asunción, mi mujer, mi amor...

—*Tu adorado, aburrido amor* —dijo con diamantes negros en la mirada—. *Tu esposa prisionera del tedio cotidiano.*

—Mi amor —dije casi con desesperación, ciertamente con incredulidad—. Recuerda los momentos de nuestra pasión. ¿Qué estás diciendo? Tú y yo nos hemos querido apasionadamente.

[...] *Tu amor repetitivo me cansa, me aburre tu fidelidad*, llevo años incubando mi receptividad hacia Vladimiro, sin saberlo. Nada de esto pasa en un día, como tú pareces creer...

Como no tenía palabras nuevas repetí las que ya sabía:

—Recuerda nuestra pasión.

—*No deseo tu normalidad.* —escupió con esa espuma que le salía entre los labios.

—Asunción, vas al horror, vas a vivir en el horror, no te entiendo, vas a ser horriblemente desdichada.

Me miró como si me dijera “ya lo sé” pero su boca primero pronunció otras palabras.

—*Sí, quiero a un hombre que me haga daño. Y tú eres demasiado bueno.*

Hizo una pausa atró.

—*Tu fidelidad es una plaga (Fuentes, 2010: 104).*¹⁰

Al mismo tiempo que responde a ese principio del placer del que hablaba Freud, Asunción está mostrando —a través de su discurso y decisión, y mediante la explícita mención de buscar a un hombre que le haga daño— que sí tienen fuerza las pulsiones de muerte y que existen impulsos que orillan al sujeto al sufrimiento más cercano a la destrucción. De esta forma, al mismo tiempo está haciendo referencia a las otras pulsiones, las de vida o mejor nombradas después como pulsiones de autoconservación (o sexuales).

Como se mencionó, el motivo por el que inicialmente se sacrifica Asunción cuando se entrega al conde es porque este le ofrece la posibilidad de la inmortalidad para su hija, ya que el matrimonio había vivido la experiencia de perder un hijo antes, ocasionando que desde entonces habitara en ella el temor a la muerte de su otra hija, abrumándola de una manera silenciosa. Sin embargo, cuando surge la oferta

¹⁰ Las cursivas son mías.

de darle la eternidad a Magdalena, ella la toma inmediatamente, decisión que consolida la idea de que a pesar de que en apariencia poseía todo cuanto podía desear, lo humano se vuelve nada ante lo pulsional.

En *Más allá del principio del placer*, Freud argumenta que la meta de las pulsiones sexuales es “alcanzar por todos los medios la fusión de dos células germinales diferenciadas de una manera determinada. Si esta unión no se produce, la célula germinal muere como todos los otros elementos del organismo pluricelular. Solo bajo esa condición puede la función genésica prolongar la vida y conferirle la apariencia de la inmortalidad” (Freud, 1992d: 43). Así se llega a un acercamiento del verdadero lazo comunicante entre la sexualidad y la autoconservación, tema que motivó fuertemente a Asunción. La posibilidad de una vida eterna para su hija la movió desde lo más primitivo de sus afectos y, a la par que se coloca como heroína, satisface una pulsión sexual al tiempo que cambia de forma en la expectativa sobre lo femenino y de ser la mala pasa a ser la madre salvadora. Por otro lado, Yves Navarro se aferra a su humanidad, él no está dispuesto a unirse al clan vampírico, ni siquiera por permanecer junto a su esposa e hija; ese es su triunfo ante el deseo.

2.3 Drácula y Vlad

Hablar de monstruos remite inmediatamente al rechazo, pues en el imaginario se configura de manera casi inmediata un ser detestable, con características que atemorizan desde ese primer momento. No obstante, el vampiro es un monstruo bastante particular: posee una máscara encantadora, atractiva y envidiable, aunque dicho disfraz lo convierte en un monstruo hipócrita que denota su propio rechazo a la maldición con la que carga y cargará eternamente. Se trata de un intento por parecer humano, por negar su nueva naturaleza y por querer aferrarse a una vida efímera.

Hay algo en la figura del vampiro que permite esa identificación de los lectores con ellos y que distintos escritores jueguen con las relaciones entre esta y un humano, algo que los torna compatibles, ese *algo* es la complejidad interna que ambos poseen. Drácula no es un ser del todo libre: como cualquier otro vampiro, está condenado y advertirlo se vuelve tranquilizador para cualquier persona que lo

envidie, porque ya no se trata solamente de dar rienda suelta a los deseos, sino que está la contraparte, y como seres regidos por un ello y un superyó, calma pensar que hay un castigo y que se está bien en su realidad y limitación humana, porque las consecuencias del estilo de vida vampírico no son un precio que se deseé pagar.

Definir a Drácula no debería permanecer en una descripción superficial de su apariencia y de sus poderes sobrenaturales y asombrosos, sino también de sus carencias y de aquello que lo aprisiona. Van Helsing, en la novela, describe las leyes que debe obedecer:

No puede entrar en ningún sitio en principio, a menos que alguien de dentro le invite a pasar. [...] Su poder cesa, como el de todas las fuerzas malignas, con la llegada del día. Si no se encuentra en el lugar al que está vinculado, únicamente puede hacer el cambio al mediodía o en el mismo momento en que amanece o se pone el sol. [...] Pero aunque pueda hacer lo que quiera con ciertas limitaciones, siempre que cuente con un hogar infernal (es decir, un ataúd traído de su propia casa, para reposar en tierra de su país natal, y en un lugar impío donde esconderlo, como pudimos comprobar cuando utilizó la tumba del suicida de Whitby). [...] Además, hay cosas que le afectan tanto que anulan su poder, como el ajo, que ya conocemos, y ciertos objetos sagrados, como este símbolo, mi crucifijo, que siempre nos acompaña incluso ahora mientras tomamos esta decisión. Frente a estas cosas nada puede hacer, su sola presencia le hace alejarse en silencio y respetuosamente (Stoker, 1897: 432-433).

No poder entrar a un sitio sin ser invitado tiene una complejidad no solo para el vampiro, sino también para quien lo deja ingresar, o en el caso de Drácula y Vlad, quien entra por propia voluntad a la guarida del monstruo. Drácula refleja la autodestrucción humana; la pulsión de muerte aflora cuando un personaje abre la puerta ante esa monstruosidad y se coloca entre sus garras de manera inconsciente; es decir, son las personas quienes entran caminando y bajo ningún tipo de amenaza al lugar dominado por el vampiro. Bajo esa lógica, hay que destacar que se le considera como víctima debido al engaño con el que es cautivado, a la manipulación ejercida y, en el caso específico de estas dos novelas, la obediencia por parte de los protagonistas hacia sus superiores, quienes los envían a la guarida del monstruo.

El vampiro, como personaje folclórico, ya poseía esta limitante: entrar a un sitio siempre y cuando se le autorice, no obstante, es Drácula quien muestra que para entrar a *su* residencia es necesario hacerlo por propia voluntad, un ejemplo de esto se observa cuando recibe a Jonathan en su castillo diciéndole: “¡Bienvenido a

mi hogar! ¡Entre libremente y por su propia voluntad!” (Stoker, 1897: 42), lo cual, además, refuerza la idea de la máscara, pues de esta forma se muestra carismático, respetuoso e incluso hospitalario ante Jonathan para facilitar el proceso, lo que no es necesario hacer al momento de raptar niños, pues los mete a la fuerza al castillo.

Hay ciertas leyes que imperan sobre los vampiros y es bastante interesante la manera en que las respetan, pareciera que no existe la posibilidad de romperlas, con lo cual surge una nueva caracterización: tienen su propio sistema de normas y un deber ser, pero lo que los categoriza en lo monstruoso es la independencia que tienen respecto a las leyes humanas. Los vampiros tienen su propia ideología, creencias y sistema de valores, determinados, probablemente, por el mal, además de ser gobernados por el diablo. Incluso esa idea y ese vínculo también es lo que ha explicado, desde antes del personaje, la razón de que el vampiro requiera autorización para entrar. La explicación viene de las supersticiones que regían en aquellos países en donde sí se pensaba al vampiro como una amenaza real, por ejemplo en Europa del Este, el umbral de una casa poseía una carga bastante fuerte a nivel espiritual que fungía como una barrera de protección al hogar y a la familia. De esa forma, si un vampiro pretendía entrar se encontraría con su contraparte: la magia blanca, la cual adquiriría mayor fuerza porque su naturaleza es protectora, no un ataque, así, si él tratara de violar las reglas y de romper ese equilibrio entre la luz y la oscuridad, quedaría indefenso. El vampiro podría no solo debilitarse, sino perder su fuerza y poderes en su totalidad. También, el tema se relaciona con la idea de que un pacto satánico solamente se hace con quienes están dispuestos a tratar con el diablo y afrontar las consecuencias de hacerlo. Lo mismo ocurre con aquellos que se presentan, por propia voluntad, ante la puerta del castillo o la mansión de un vampiro.

El carácter satánico del vampiro está relacionado con su comportamiento seductor, atractivo, interesante y culto. Drácula encarna todo aquello que pudiera tentar al ser humano; tal y como lo hace el diablo para que la persona sufre le venda su alma, Drácula y Vlad ofrecen a sus víctimas aquello que realmente desean, pero buscan algo más que sus cuerpos, por eso no toman el camino sencillo de secuestrarlos y alimentarse de ellos.

El pacto satánico se percibe muy claramente en *Vlad* como respuesta de Asunción: Vlad, con su capacidad de manipulación y persuasión, conoce las debilidades de ella, de ese modo, al saber que había perdido un hijo con anterioridad, le ofrece la eternidad para su segunda hija; así, cuando Yves la va a

buscar a la casa del conde, ella le responde “Magdalena no va a morir [...]. El niño murió. La niña no va a morir nunca. No volveré a pasar esa pena, nunca” (Fuentes, 2010: 102). Ahí queda totalmente expuesto el pacto con el diablo. Entonces, tanto Drácula como Vlad pueden ser también agentes del mal, capaces de establecer un pacto satánico que se cobrará con una vida humana.

Sumando al ornamentado disfraz, se encuentran los poderes sobrenaturales de gran magnitud que revisten a la figura vampírica volviéndola aún más aterradora. Los de Drácula se exponen claramente cuando Van Helsing les advierte:

El vampiro con quien nos las vemos posee él sólo la fuerza de veinte hombres y es más astuto que cualquier mortal, ya que su astucia ha ido en aumento a través de los siglos. Todavía utiliza la necromancia, que es, como su etimología da entender, la adivinación mediante la invocación a los muertos, y todos los muertos a los que puede acercarse le obedecen. Es una bestia, o peor aún: un demonio cruel que no tiene corazón. Aunque con ciertas restricciones, puede aparecerse a voluntad, cuando y donde quiera, y en cualquiera de las formas que le son propias. Dentro de su radio de acción, tiene el poder de mandar sobre los elementos: la tempestad, la niebla, el trueno. Puede hacer que le obedezcan las criaturas más despreciables: la rata, el búho, el murciélago... la mariposa nocturna, el zorro, el lobo. Es capaz de aumentar de tamaño o hacerse pequeño, y a veces hasta de desvanecerse y no ser visto (Stoker, 1897: 428).

Estos son poderes relacionados directamente con las formas físicas que puede adquirir y la capacidad casi demoníaca que tiene para reinar sobre los muertos, pero también sobre animales que suelen relacionarse al mal augurio, la brujería o cualquier tema desprendido del diablo o el mal por sí mismo. Más adelante Van Helsing profundiza:

Su cuerpo no proyecta sombras, ni su imagen se refleja en un espejo, como también pudo observar Jonathan. [...] Puede llegar envuelto en la niebla que él mismo crea... como comprobó aquel noble capitán de Barco. Pero, por lo que sabemos, el alcance de esa niebla es limitado, sólo lo suficiente para rodearlo. Es capaz de aparecer en los rayos de luna, en forma de minúsculas motas de polvo... [...] Puede hacerse tan pequeño como para poder pasar a través de una rendija del espesor de un cabello... como pudimos ver nosotros mismos que hizo Lucy, antes de descansar en paz, para entrar en su tumba. Pues, una vez que ha encontrado el modo adecuado, puede entrar y salir de cualquier sitio, por muy cerrado a cal y canto que esté, o incluso

fundido con fuego... ustedes lo llaman soldadura. Además, puede ver en la oscuridad (Stoker, 1897: 432).

La descripción utilizada por Van Helsing lo configura como un personaje que pareciera omnipotente y casi omnipresente, sin embargo, las leyes que lo limitan tienen una cobertura que le impide ser capaz de lograr sus objetivos sin dificultades. Así, cada uno de sus superpoderes se encuentra con algún opuesto que lo frena, y en caso de no tener una contraparte específica, se ve limitado por su condición respecto al día y la noche; solo es fuerte y poderoso durante la oscuridad.

La teoría junguiana que sostiene la presencia permanente de los opuestos queda perfectamente revelada en la estructura de Drácula: su capacidad de hablar y dominar a los muertos se confronta con la imposibilidad de lidiar con los vivos en plena luz del día; la pérdida absoluta de sus poderes con la presencia del sol; su comunicación con animales que, desde las distintas tradiciones y el folclore, representan elementos de la noche, de la muerte y de un mal porvenir; pero también la limitante que tienen esos animales por ser meramente nocturnos.

Aunque se podría pensar que hay un equilibrio entre sus debilidades y fortalezas, la balanza se inclina en favor de la capacidad e inteligencia que poseen para resolver las situaciones a su conveniencia, así como para planear y manipular a quienes los rodean con el fin de destruirlos o ingerir su sangre. Un ejemplo de esto, presente en Drácula y en Vlad, es que si bien no pueden estar separados de su tierra natal ni atravesar cuerpos de agua que separen distintas tierras, encontraron la forma de trasladarse a otro lugar mediante el uso de féretros llenos de tierra de su país natal. Esto deja a las víctimas de sus respectivas historias, limitados y sin probabilidad real de buscar soluciones a través de las ventajas que tendrían sobre las limitantes de su condición vampírica. Por eso se vuelven monstruos impredecibles que están siempre un paso adelante; además, tienen otra característica que les permite actuar con anticipación: fueron humanos en algún momento y, además, con el paso del tiempo siguen adquiriendo experiencia y preparándose para enfrentar las situaciones que pudieran ponerlos en riesgo.

Conocer a los seres humanos les abre la posibilidad de convertirse en todo aquello que saben que les resultaría agradable; Drácula pareciera como un hombre sabio e inteligente, cuyos siglos de experiencia le permiten tener la situación bajo control y anticiparse a lo que Jonathan pudiera planear. Su apariencia física, cuando tiene la forma de un humano, es aterradora e imponente, cuenta con una piel pálida y una temperatura corporal muy fría, sus gestos suelen ser impositivos y sensuales,

tornándolo también atractivo, tiene ojos rojos que brillan en la noche, sus dientes son afilados y predominan los colmillos que le dan una imagen más animal y pavorosa, sus labios son extremadamente rojos, todo lo cual genera respeto en la víctima al momento del primer encuentro, en esa primera impresión. Además, adapta su disfraz a una imagen igualmente impositiva: vestir de negro, su estilo de vida y decoración dejan claro que se trata de un aristócrata, el vocabulario y la propiedad con la que se expresa, su afinidad con los libros y, en general, mostrar ser un ser de cultura.

Por otro lado, Vlad —que podría pensarse Drácula, pero en un contexto mexicano— es un personaje ridículo, pero esa misma naturaleza debería ser aterradora, puesto que hace un daño irreparable a pesar de ser descrito de la siguiente manera:

El conde Vlad aparecía vestido, más que como un aristócrata, como un bohemio, un actor, un artista. Todo de negro, [...] pantalones negros y mocasines negros, sin calcetines. Unos tobillos extremadamente flacos, como lo era su cuerpo entero, pero con una cabeza masiva, grande, pero curiosamente indefinida, como si un halcón se disfrazase de cuervo, pues debajo de las facciones artificialmente plácidas, se adivinaba otro rostro que el conde Vlad hacía lo imposible por ocultar. Francamente parecía un fanteoche ridículo. La peluca color caoba se le iba de lado y el sujeto debía acomodarla a cada rato. El bigote “de aguacero” como lo llamamos en México, un bigote ranchero, caído, rural, sin forma, obviamente pegado al labio superior... [...] Pero si el bigote disfrazaba, los anteojos oscuros eran un verdadero antifaz... [...] Me pareció, de nuevo, cómica la manera como la peluca y el bigote falsos se tambaleaban con el movimiento impuesto por la interpretación (Fuentes, 2010: 36 y 38).

En contraste con la elegancia de Drácula, la apariencia del conde Vlad era ridícula y falsa, no infundía respeto ni mucho menos miedo, no obstante, se imponía a través de su comportamiento. Vlad demostró que la monstruosidad no necesariamente viene de lo aterrador, sino que reforzó la idea de que lo ajeno, lo inusual, así sea risible, es capaz de tornarse siniestro, de hecho, el momento en el que Yves comienza a sentir temor hacia su cliente es cuando llega a su mansión y lo encuentra desnudo: el extraño comportamiento del conde es lo que despierta el nerviosismo en el personaje:

Vlad emergió de la ducha, abrió la puerta y se mostró desnudo ante mi mirada azorada. Había abandonado peluca y bigotes. Su cuerpo era blanco como el yeso. No tenía un solo pelo en ninguna parte, ni en la cabeza, ni en el mentón, ni en el pecho, ni en las axilas, ni en el pubis, ni en las piernas. Era completamente liso, como un huevo. O un esqueleto. Parecía un desollado (Fuentes, 2010: 53).

A pesar de lo caricaturescas de algunas descripciones, permanece la apariencia monstruosa fundamental en el personaje vampírico: tenía unos colmillos agudos y amarillentos. A través de sus fauces, el personaje mantiene la animalidad característica del vampiro, condición sumamente presente en *Drácula*. Drácula posee cualidades específicas de los animales, más allá de cuando adopta su imagen, la forma voraz de alimentarse, la manera en que trepa la pared del castillo como si se tratara de un reptil, el control de una manada de lobos como si este fuera el alfa. En cambio, Vlad quizá no lo aparenta en su imagen, no obstante, cuando por fin se quita la máscara de cliente ante Yves, deja ver un comportamiento tan animal que se torna bestial: “¡Y en México, una ciudad de veinte millones de nuevas víctimas, como las llamaría usted! ¡Una ciudad sin seguridad policiaca! ¡Viera usted los trabajos que pasé con Scotland Yard en Londres! [...] ¡Veinte millones de sabrosas morongas!” (Fuentes, 2010: 95).

Tanto para Vlad como para Drácula, en determinado momento, es insostenible portar la máscara humana y se terminan mostrando como bestias que, sin importar si su apariencia es atractiva o ridícula, su monstruosidad termina por delatarlos y pueden descansar por un instante y revelar su verdadera identidad para tratar de conseguir, a través de sus medios más animales, aquello que tanto deseaban. Bajo este panorama, podría cuestionarse la razón de que la figura de Drácula en la cultura mexicana se tornara ridícula, y ello es debido a la complejidad del chiste y su relación con el inconsciente, tema trabajado por Sigmund Freud que permite abrir la brecha perceptiva del humor al conocer el origen inconsciente y las metas pulsionales que se satisfacen al recurrir al recurso cómico. El humor por sí mismo puede partir de distintas fuentes, pero cuando consiste en una modificación burlesca de alguna otra realidad, Freud lo percibe como un tipo de agresión, como un ataque hacia aquello conflictuante:

Ahora estamos preparados para entender el papel del chiste en la agresión hostil. El chiste nos permitirá aprovechar costados risibles de nuestro enemigo, costados que a causa de los obstáculos que se interponen no podríamos exponer de manera

expresa o consciente; por tanto, también aquí sorteará limitaciones y abrirá fuentes de placer que se han vuelto inasequibles (Freud, 2017b: 97).

Como se ha podido observar a lo largo de la presente investigación, el vampiro es un monstruo complejo, particularmente el caso de Drácula, que se podría decir que nunca murió, pues con sus ataques dejaría nuevos entes malignos que continuarían con la epidemia vampírica. El monstruo de Stoker no desapareció sin dejar algún tipo de descendencia con la que la humanidad tendría que lidiar. La solución propuesta por Fuentes para afrontar el horror inminente consiste en encontrarse esos costados, como los llama Freud, que quedan lejos de los colmillos amenazantes y que pueden permitirle al individuo separar una distancia en la que pueda encontrar algún tipo de placer que lo separe del terror que le provoca la criatura.

La cultura mexicana lo ha hecho a lo largo de la historia y Fuentes es uno más de los que continúan por esa línea. En el teatro ya se había planteado la existencia de vampiros que dieran pauta a la risa:

Drácula Gay (1990), de Tomás Urtusástegui, *Vampiros jóvenes* (1988-1989), de Fernando Muñoz Castillo, y *Nosferatu* (1998), de David Olguín. Mientras que Olguín ya formaría parte de una generación posterior, abordan la temática del vampirismo con un objetivo común, la parodia, en el sentido que le da el diccionario de la lengua española: imitar. Sin embargo, esta imitación adquiere tintes muy distintos: mientras que Urtusástegui y Muñoz Castillo aportan un tono satírico, Olguín nos lleva a la parodia formal y al territorio poético. Los tres, no obstante, rescatan la esencia vampírica: el vampiro como un muerto-viviente, un ser aislado que sobrevive gracias a la sangre de los otros. Pero en estas obras los protagonistas son vampiros que han perdido su cualidad esencial: la sobrenaturalidad. Su monstruosidad se torna en humanidad desvalida, se ha producido un proceso de desmitificación y el problema que les acucia es su metamorfosis en seres de carne y hueso (Rozas, 2010: 126).

Se puede partir de un inconsciente compartido, en este caso, entre todos los mexicanos que conduce a un mecanismo inconsciente que afronta los temores de forma cómica, lo cual permite encontrar un espacio sobre el que se sienta aventajado para lidiar con el horror que implica la existencia del monstruo como un ser con capacidades extraordinarias y con fuerza y poderes superiores a las del ser humano. El tema en particular del vampiro ha sido desarrollado por dramaturgos mexicanos que aprovechan para despojarlo de su cualidad monstruosa a través del humor y de comportamientos cómicos. Fuentes también toma ese camino y adapta a Drácula a las necesidades mexicanas.

Capítulo III. Lo inconsciente revelado en *Drácula* y *Vlad*

Tanto en la novela de Stoker como en la de Carlos Fuentes, el análisis propio del monstruo, desde la psicocrítica, arroja información que permite un acercamiento con el inconsciente personal y con el inconsciente colectivo de los contextos en que se desarrollan dichas obras. A través de una mirada psicoanalítica se puede tener una nueva perspectiva de la monstruosidad a lo largo de la historia.

3.1 Aspectos inconscientes revelados en *Drácula*

Drácula es una novela situada en la época victoriana, donde los valores y las perspectivas morales y religiosas imperaban; sin embargo, el individuo podía tener desencuentros con el ideal propuesto ya que la psique es una entidad compleja llena de energía pulsional que busca ser satisfecha. Por tanto, lidiar con esos instintos sería difícil, así como también aterrador mirar a un ente dispuesto a satisfacer su hambre (de cualquier tipo), pero no por ser algo desconocido o ajeno, sino porque se trata de otro que vive aquello que un humano reprimido desearía experimentar. Conocer a Drácula, a quienes lo enfrentan, su contexto y representaciones, arroja información psíquica de lo que se deseaba reprimir en la época victoriana. Como se recordará, lo gótico aborda al monstruo porque es el movimiento que le da espacio a lo innombrable, a lo siniestro.

3.1.1 Elementos góticos

Los símbolos que abundan en *Drácula* y en *Vlad* coinciden con los elementos que definen lo gótico según Punter y Byron. Estas representaciones arrojan información inconsciente sobre los personajes, el autor y la época en que se desarrolló la obra. Conocer las adaptaciones de estos elementos que diferencian *Vlad* de *Drácula* también se vuelve una fuente de información analizable que puede arrojar conocimiento a través de la divergencia y de observar qué hay detrás de la constancia y de la repetición temática que se adapta a un nuevo contexto histórico.

3.1.1.1 *El castillo*

El castillo no es solo un elemento ornamental presente dentro de la novela *Drácula*, se trata del espacio central en el que ocurren los acontecimientos de la narración. A pesar de que hay más sitios en los que se lleva a cabo la historia y que, inclusive, hay algunos en los que los personajes protagónicos pasan más tiempo, es el lugar que requiere de especial atención porque ahí habita el monstruo y allí padeció Jonathan Harker al ser secuestrado por el conde.

Se conoce el castillo desde la perspectiva de los que no lo habitan, es decir, del invitado, del que lo percibe como un espacio desconocido, entonces se coloca al visitante en un lugar de sorpresa y de expectativa ante lo ajeno. Se trata de un sitio un tanto laberíntico que puede ser también una amenaza, un ente con dimensiones extraordinarias capaz de perder a quien se encuentre en su interior. Encarna lo incierto en un lugar del que se esperaría que fuera hogareño, casero y familiar por la supuesta hospitalidad del conde; no obstante, el espacio orilla a la desesperación porque no es un peligro que se mire de lejos, sino que se borra la distancia en su totalidad, se penetra a las fauces del depredador. El huésped se halla dentro de sus entrañas entre habitaciones y espacios que podrían fungir como símbolos y representaciones de aquello a lo que se puede o no tener acceso desde la cualidad de humano.

En *Drácula*, a lo largo de la narración, el castillo no permanece estático, también tiene un desarrollo propio tal como el conde, incluso, se van desenmascarando poco a poco y a la par. Retomando el análisis del monstruo, el vampiro no es un ente que se muestre aterrador desde un inicio y que busque el ataque en primera instancia; por el contrario, se trata de una ser casi humano con una capacidad de seducción que convence y cautiva, por lo que solo será más adelante cuando ataque sutilmente. La narración le otorga ese mismo comportamiento al castillo.

El primer encuentro de Jonathan Harker con el conde es repentino, ocurre sin que se dé cuenta cuando es interceptado por un cochero misterioso que resulta ser el mismo Drácula, hecho que descubre cuando comienza a identificar situaciones extrañas y al darse cuenta de la falta de empleados. Así como no advirtió esa primera aproximación, tampoco se percató de su llegada al castillo: “De pronto me di cuenta de que el cochero estaba deteniendo los caballos en el patio de un

inmenso castillo en ruinas, de cuyos altos ventanales ennegrecidos no salía ni un solo rayo de luz, y cuyas derruidas almenas recortaban sus cerradas siluetas contra el cielo iluminado por la luna” (Stoker, 2017: 39). Jonathan no tuvo siquiera tiempo de mentalizarse o fantasear sobre lo que le esperaba allí adentro conforme se acercaba al sitio, pues este apareció de un momento a otro debido a que la negrura lo mantuvo escondido. Ese aparecer sin ninguna advertencia o aproximación es un acto que también lleva a cabo el conde cuando Jonathan no lo ve reflejado en el espejo. “Colgué de la ventana el espejo de mano y me dispuse a afeitarme. De pronto sentí una mano sobre mi hombro, y oí la voz del conde que me decía: ‘Buenos días’. Me sobresalté, sorprendido por no haberle visto entrar, ya que el espejo reflejaba toda la habitación a mis espaldas” (Stoker, 2017: 56).

El castillo es una representación arquitectónica de Drácula, Jonathan lo va develando de la misma manera que lo hace con el conde. Inicialmente, antes del primer encuentro formal, hay ciertas expectativas y pensamientos al respecto, en ambos casos un tanto aterradoras, el personaje teme llegar con el conde por los rumores que ha escuchado, por el comportamiento supersticioso de las personas y por sus reacciones al saber que se dirige a visitarlo. Lo mismo ocurre con el castillo, en cuanto lo tiene frente a sí ve una construcción en ruinas camuflada entre la oscuridad, solo tiene una luz que lo ilumina, la de la luna: “Con aquella oscuridad el patio parecía de un tamaño considerable. Más como de él partían varios pasadizos oscuros, cubiertos por bóvedas de cañón, quizá me pareciese más grande de lo que realmente era” (Stoker, 2017: 40). Los pasadizos y la penumbra terminan por ambientar el espacio de una manera lúgubre.

Es tras esa fúnebre primera impresión, que el conde cambia, se muestra amigable y hospitalario, lo mismo hace el castillo, aunque se trata de un cambio sutil, como el acechamiento de un vampiro, pasando de una imagen a otra lentamente:

Atravesamos el corredor, después subimos por una espléndida escalera de caracol, y a continuación recorrimos otro largo pasadizo, en cuyo piso de piedra nuestros pasos resonaron con fuerza. Al llegar al final, el conde abrió de par en par una pesada puerta y me alegró ver una habitación bien iluminada, en la que había una mesa dispuesta para cenar y un imponente hogar en el que ardía y chisporroteaba un magnífico fuego de troncos (Stoker, 2017: 43).

De esa manera, tanto el conde como el castillo le decían a Jonathan que no todo es lo que parece. En ese momento, estaba en un espacio acogedor, cálido y

con una agradable compañía; podía sentirse como en casa. Más adelante, el huésped es conducido a su habitación, espacio que describe como “una amplia alcoba bien iluminada y caldeada por otro fuego, de leña que emitía un fragor hueco por su amplio tiro” (Stoker, 2017: 43). El calor es una constante que pareciera contrarrestar el frío del vampiro, el deseo de aparentar calidez humana que todo invitado anhela para apartarse de la incertidumbre.

Es en este punto cuando inicia la seducción, tanto por el anfitrión como por el castillo, ya que el objetivo es mostrarse agradable: “La cubertería es de oro, y tan admirablemente labrada que debe de tener un valor incalculable. La tapicería de sillas y sofás, las colgaduras de mi cama y los cortinajes, están confeccionados con las telas más caras y preciosas, y debieron ser muy costosos en su momento...” (Stoker, 2017: 46-47). La apariencia era muy atractiva y visible, sin embargo, Jonathan comienza a percibir que hay algo, dentro de esa belleza y atenciones, que se le está ocultando, algo que no huele bien:

Hasta entonces sólo me había fijado en el dorso de sus manos, apoyadas sobre sus rodillas, y a la luz de la lumbre me habían parecido blancas y finas. Pero al verlas más de cerca pude comprobar que eran bastas, anchas, con dedos cortos y gruesos. Y por extraño que pueda parecer, había vello en el centro de las palmas. Las uñas eran largas y finas, estaban afiladas. Al inclinarse el conde hacia mí y rozarme sus manos, no pude reprimir un escalofrío. Tal vez fuese la fetidez de su aliento, pero lo cierto es que me invadió una horrible sensación de náusea, que no pude disimular, por mucho que lo intenté. El conde se dio cuenta evidentemente y retrocedió (Stoker, 2017: 45).

Jonathan sale de la comodidad engañosa que tanto el conde como su castillo ofrecieron insosteniblemente, pero aún no hay algo preocupante que lo mantenga aterrorizado, solo empieza a surgir la idea de que no es todo como parece, hay secretos que él desconoce, aunque estos no están verdaderamente ocultos, lo que se pone de manifiesto en su primer intento de reconocer el terreno en el que se encuentra: “De modo que abrí otra de las puertas y encontré una especie de biblioteca. Traté de abrir la puerta del lado opuesto, pero estaba cerrada con llave”(Stoker, 2017: 47). En ese momento nace una duda, surge la intriga de que se está en un lugar que no tiene forma de conocer realmente, ya no es cuestión de tiempo para familiarizarse, es una imposibilidad, hay información prohibida e inaccesible; para él debe ser un sitio incierto que puede conocer solamente hasta donde se le permita.

Es a través del castillo y su mención que se pone sobre la mesa la información que el huésped busca; hay algo que el conde sabe y oculta: “Puede ir usted a cualquier parte del castillo que desee, excepto a las estancias cerradas con llave, en las que naturalmente no querrá usted entrar. Hay motivos para que las cosas sean como son, y si usted las viera como yo las veo y supiera todo lo que yo sé, es posible que las comprendiera mejor” (Stoker, 2017: 49), de este modo, la imagen del anfitrión se torna cada vez más siniestra. Es a partir de esta confesión respecto al castillo que Jonathan percibe de una forma más funesta a Drácula. Morador y morada se tornarán cada vez más desagradables. Va perdiendo la intención manipuladora con la que inició para lograr tenerlo prisionero, para hacerlo entrar por propia voluntad, y comienza a permitirse ser él cuando ya lo sabe preso.

Entonces llega un momento en el que Jonathan es un prisionero y el conde necesita mayor control sobre la situación. Al no encontrarse aún en una confrontación directa, Drácula desplaza la amenaza, como si surgiera de otro, en este caso de su doble, el castillo, para que pueda ser recibida por el personaje como una preocupación y no como una intimidación:

Permítame que le haga una seria advertencia: si abandona estas habitaciones no podrá dormir en ninguna otra parte del castillo. Es muy antiguo y está cargado de recuerdos. No olvide que los que duermen imprudentemente suelen tener pesadillas. ¡Queda advertido! Si en algún momento le vence el sueño, o piensa que lo va a hacer, vuelva inmediatamente a su cámara o a estas habitaciones, pues aquí podrá descansar sin peligro. Pero si no tiene cuidado en cuanto a eso, entonces... (Stoker, 2017: 67).

La cuestión es si realmente el peligro estaba en el castillo y en sus habitaciones o en el vampiro y los suyos que se encuentran en los dormitorios. Sin embargo, ante los ojos de Jonathan y lo que conoce de su inquietante hospedador, es apenas en estas instancias que comienza a notar esa otra parte del sitio: su lado más siniestro.

Como se mencionó líneas antes, el desarrollo es simultáneo: cuando Drácula deja de enmascarar tanto su desaparición durante el día como el misterio de su propia existencia, manteniendo la incógnita abierta, le está comunicando algo a su prisionero, pues comienza a despreocuparse por la imagen que está formando y no tiene inconveniente con ser percibido como un posible enemigo. En ese mismo

momento el desarrollo de la historia conduce a Jonathan a la habitación del conde, parte crucial del castillo y de la trama:

Al final había un pasadizo, oscuro como un túnel, del que salía un olor letal y nauseabundo, como de tierra vieja recién removida. A medida que avanzaba por él, el hedor fue haciéndose cada vez más asfixiante e intenso. Finalmente tiré de una pesada puerta que estaba entornada y me encontré con una vieja capilla en ruinas, que evidentemente había servido de cementerio. El techo se había derrumbado y había dos escalinatas que conducían a las criptas, pero el suelo había sido excavado recientemente y la tierra la habían colocado en grandes cajones de madera, evidentemente los que habían traído los eslovacos (Stoker, 2017: 87).

Si bien el castillo ya era un desdoblamiento de Drácula, la alcoba se revela como su doble. Una recámara siempre comunica algo acerca de su dueño, en este caso no es la excepción: por un lado ocurre la revelación ante Jonathan y, por otro, ante el lector que va descifrando y cuestionando al conde al mismo tiempo que al castillo. Las palabras del aparente invitado en su diario desenmascaran gradualmente al personaje y al espacio casi al mismo ritmo; tal como lo expresa: “porque reinaba en lugar una espantosa soledad que me helaba el corazón y me hacía temblar”(Stoker, 2017: 71), el sitio y el anfitrión ya no generan una seguridad hogareña ni un contexto acogedor, sino que encarnan todas las representaciones y formas de desconfianza.

Hay un pasaje particular —cuando Jonathan se da a la tarea de inspeccionar el castillo— que puede considerarse como una bella metáfora de lo que fue el conde en tiempos pasados, en algún momento se trató de un ser humano con sus propios pensamientos y simples acciones, que no necesariamente estuvieran ocultando algún secreto oscuro y aterrador, sino que solamente vivía y existía: “aquí estoy [dice el abogado] sentado ante una mesita de roble, donde antaño posiblemente se sentara alguna bella dama a escribir, tras mucho pensar y ruborizarse” (Stoker, 2017: 71). Es así que el castillo no funge solamente como el sitio en el que se desarrolla la historia: es una de las posesiones más preciadas de Drácula, pues este bien es equiparable a una representación de su existencia. Tal como lo dice López Santos retomando a Kristeva:

En esta misma línea, señala Julia Kristeva que el castillo se convierte en metáfora proyectada de una alucinación que nos coloca frente a los límites para expresar la abyección de sí (Kristeva, 1980: 58-59); es decir, una representación en piedra de

los torturados y oscuros recovecos de la mente civilizada porque en su estructura podemos reconocer las criptas y sótanos del deseo reprimido, y las torres y campanarios de la neurosis (López, 2010: 283).

Esa estructura es bien percibida en la novela, la organización de las habitaciones y los recovecos que representan todos los rincones de las pulsiones humanas, pero también el contraste que hacen con el mundo exterior, con la luz que hay afuera y la posición que se adquiere con respecto a ese mundo que existe más allá del castillo:

Desde donde estaba pude observar que aquella serie de habitaciones ocupaban la parte sur del castillo, y que las ventanas de la última estaban orientadas a poniente y a mediodía. En esa parte, igual que en la anterior, había un precipicio enorme. El castillo estaba contruido en la esquina de una roca enorme, de modo que resulta completamente inexpugnable por tres de sus lados, donde se abrían grandes ventanales que no podían alcanzar ni la honda ni el arco ni la culebrina, y por consiguiente garantizaban una iluminación natural y unas seguridades imposibles de encontrar en una posición a defender (Stoker, 2017: 71).

El castillo de Drácula, cuya estructura en su completud es tanto sombría como ajena a los hombres, se halla en la esquina de una roca enorme y aislada, y si bien se encuentra posicionado en el mundo real, al mismo tiempo está alejado de este, de su convivencia, de sus valores y, más importante, de sus normas.

3.1.1.2 *Persecución y paranoia*

Otro de los elementos góticos que resalta en *Drácula* es la combinación que resulta de la persecución y la paranoia. En el texto, juega de forma compleja la dificultad para diferenciar entre lo que ocurre en una realidad tangible y la interpretación de los personajes ante la presencia del monstruo.

Desde un primer momento, cuando llega al castillo, Jonathan comienza a experimentar una serie de situaciones que lo hacen darse cuenta de que está en el hogar de un monstruo; sin embargo, no todas las situaciones que percibe o identifica como sospechosas, amenazantes o como indicadores de un secreto lo son, algunas de ellas quizá también ocurrirían en un contexto amable y acogedor, pero la mirada

de Jonathan ante ese tipo de eventos habla también de él, de lo que él padece y de lo que él desea depositar en el conde o en el monstruo.

En el estudio realizado por Romero Jódar (2009) se remite, como fuente teórica, a Judge Shreber, quien describió seis diferentes etapas en la paranoia: 1) ideas hipocondríacas; 2) sensación de estar siendo perseguido; 3) hipersensibilidad a la luz y ruido; 4) alucinaciones visuales o auditivas y, finalmente, entre la quinta y sexta está la combinación de ideas suicidas y manías místicas y religiosas. Bajo la perspectiva de ese análisis, Jonathan recorre las seis fases de una manera casi cronológica de acuerdo con el orden indicado. Romero Jódar demuestra que el abogado atraviesa un proceso de decadencia, el cual inicia con un comportamiento totalmente escéptico, aferrado a una mente racional, que finaliza con una conducta casi suicida cuando trata de escapar del castillo. Debe mencionarse que desde que arriba a este tétrico lugar muestra una conducta insana, cuestionándose a sí mismo sobre los acontecimientos que están ocurriendo fuera de sí, lo que corresponde a la etapa de las ideas hipocondríacas. Más adelante, se hace consciente de que lo han hecho prisionero,¹¹ y de ahí se derivan las acciones que surgen de su paranoia que lo conducen hasta el punto de pensar en saltar por la ventana.

Bajo este panorama, lo apremiante no es diferenciar el comportamiento del conde y lo que ocurre en el castillo de lo que son posibles interpretaciones o pensamientos paranoicos de Jonathan, dado que es externo, y sumado a su vivencia interna está una realidad psíquica del personaje que se conoce a través de su diario. Sino que en esas representaciones comienzan a vislumbrarse aspectos inconscientes de la perspectiva humana que se tiene del monstruo, como también las pulsiones propias que sería preferible adjudicarle al vampiro.

Lo mismo ocurre con Van Helsing: quienes lo rodean pueden cuestionarse, en determinados momentos, sus decisiones o teorías, pero no dan cabida a la posibilidad de que se trate de un delirio paranoico, y esto se debe a la posición social y profesional que tiene. La propia mirada de Van Helsing lleva consigo una carga bastante personal y eso cambia del todo la perspectiva de los hechos. Es posible cuestionarse la forma apasionada en que se involucra con la señorita Lucy cuando no la conocía antes de su padecer y por qué tras esa experiencia vivida con ella y

¹¹ Sobre este punto, Romero Jódar sostiene que hay ciertos comportamientos de Drácula que no son en realidad un acto alevoso del captor, por ejemplo, el hecho de que lea sus cartas no necesariamente significa un acto intrusivo, sino que, siendo él el dueño del castillo, tendría sentido que revise la correspondencia.

sus allegados él decide emprender la cacería del vampiro. Pareciera que emocionalmente tampoco toma una perspectiva realmente objetiva; él comienza a verse afectado también por sus emociones y a actuar en respuesta a ellas. Después de convivir un tiempo con Lucy, siente cierto aprecio por ella, además de respeto y admiración, pero hay algo en ella que lo lleva a querer salvarla, a estar dispuesto a viajar hasta donde estuviera y dejar sus ocupaciones por tratar de ayudarla. En este punto, no es a causa del favor que le debe a su amigo y tampoco se trataba solamente de un deber ser. Hay algo inconsciente en el personaje que lo conduce a dedicarse plenamente a la misión de salvarla. En ese primer momento se comienza a estructurar el héroe que será quien confrontará al monstruo. Van Helsing encarna bondad, conocimiento científico, relativa objetividad y eso le da cierta posición en la que es menos posible que se cuestione su cordura, pero también es necesario no pasar por alto el involucramiento excesivo por parte del doctor.

Los personajes que se enfrentan a Drácula en la novela están siendo acechados por el vampiro desde el inicio hasta casi el final de la historia. Aunque empieza con Jonathan y sigue con Lucy, termina por llegar también a Mina y, por consecuencia, a quienes tratan de protegerlas. No obstante, existe la otra cara de la moneda: a partir de cierto momento Drácula está siendo perseguido, y aunque no es un monstruo quien lo atormenta, es un grupo de humanos altamente capacitados para destruirlo.

La angustia de saberse perseguido también la experimenta el monstruo: desde el momento en que Drácula se percató de que están tras él, su comportamiento se torna más agresivo, pues se sabe en verdadero riesgo. Ese juego de acechanza da como resultado la muerte de quien sea que pierda. Así lo expresa Van Helsing: “Eso nos da ocasión de gritarle ‘¡Jaque!’ en esta especie de partida de ajedrez en la que están en juego almas humanas” (Stoker, 2017: 385). Y ese mismo terror siente el conde, quizá no estaba en riesgo un alma humana, pero sí una existencia monstruosa infinita.

La angustia que él experimentaba se hace notoria tanto en su comportamiento impaciente como en ciertos diálogos donde emana desesperación, lo que puede observarse cuando amenaza a Mina:

Así que tú también quieres enfrentarte a mí, como los otros. ¿Quieres ayudar a esos hombres a perseguirme y a malograr mis planes! Ahora ya sabes, y ellos también lo saben en parte (aunque dentro de poco lo sabrán íntegramente), lo que significa cruzarse en mi camino. Deberían reservar sus energías para utilizarlas en casa.

Porque mientras ellos se las ingeniaban contra mí (contra mí, que he gobernado naciones, y he intrigado y luchado por ellas, cientos de años antes de que ellos hubieran nacido), yo los contraatacaba. [...] Les has ayudado a desbaratar mis planes... (Stoker, 2017: 435).

El conde deja ver que no tiene todo bajo su control, se siente invadido, atormentado y, como bien lo señala al final, sus planes comienzan a desbaratarse. Es a partir de ahí cuando los personajes y el ritmo de la novela cambian, porque saberse en riesgo ya no era un pesar de los héroes de la historia, sino también del vampiro. Es a través de la persecución que se vuelven iguales, juegan en el mismo nivel; no es más el gato persiguiendo al ratón. Son dos ratones desesperados intentando salir con vida.

Cuando, dominado por la euforia, Van Helsing dice: “Nuestro viejo zorro es astuto; tan astuto que debemos seguirle con astucia. Yo también soy astuto y me imagino lo que piensa en estos momentos” (Stoker, 2017: 473), deja ver esa igualdad de condiciones, no es uno que persigue y otro que se esconde sabiendo que el primero tiene el poder, son dos enemigos que con la misma astucia podrían suponer los próximos movimientos del otro. Una vez más, pero ahora a través de la persecución, se borra la línea que separaba al monstruo del hombre y al hombre del monstruo. Y de esta misma manera, existen otras vivencias que cuando son deseadas por el ser humano lo alejan de los estándares propios de la humanidad y lo arrojan a la categoría de las bestias, de los animales pulsionales. Una de ellas es la vivencia sexual o el erotismo.

3.1.2 Erotismo

El especialista en actualidad histórica J. M. Sadurní, al hablar de la obra y su contexto, puntualiza que “*Drácula* fue escrita en plena época victoriana y trata de algo muy insólito en esa época: el deseo sexual. Y no lo hace sólo cuando se refiere a los escauceos amorosos del conde, sino también cuando habla del ‘consentimiento’ de las víctimas, cuando éstas permiten la entrada del vampiro en su dormitorio” (Sadurní, 2023). Más allá de los momentos concretos que relaciona con el erotismo, la primera parte lo dice todo: hablar del deseo sexual en la época

victoriana es el punto de partida que podría explicar la presencia de un monstruo, porque se retoma la premisa de que solo alguien que, en ese contexto, viviera la sexualidad de una forma tanto desenfundada como complaciente con sus deseos debería ser llamado como tal.

A partir de Drácula, ciertos vampiros en el folklore, así como su *modus operandi*, parten de un origen erótico o sexual. Algunos no son monstruos con una imagen bestial o desagradable, son seres que se acercan a sus víctimas mostrando su atractivo y las seducen. Haciendo una analogía directa con las relaciones socioafectivas que llevan a los seres humanos al acto sexual, se inicia con el proceso de cortejo, mostrar una imagen atractiva, despertar un deseo y entonces ya aceptados se procede al acto. En el caso del vampiro, estos seducen, manipulan y una vez que despertaron interés deben recibir necesariamente la invitación o el permiso para entrar y ahí se conduce al acto, en este caso a la succión.

El proceso en que un vampiro muerde a la víctima inicia con el acercamiento, exponer el cuello de la persona y aproximar la boca lentamente, sin arrebatos ni brusquedades —como si pudieran controlar la sed y la bestialidad reprimida— y proceder, en ese momento, a clavar los colmillos para que la sangre comience a brotar, entonces un fluido corporal que pertenecía al sujeto A ahora está en el cuerpo del sujeto B. Más allá de la perspectiva procedimental, los sujetos que son mordidos suelen contraerse, gemir, respirar con agitación, como si estuvieran experimentando un orgasmo.

Las víctimas que son poseídas por los vampiros no son necesariamente mujeres, así como tampoco los vampiros son seres netamente masculinos, además, cabe mencionar que cualquiera puede atacar a quien deseé. Trasladado este escenario a la época victoriana en cuanto a las relaciones sexuales, sería imperdonable concebir situaciones de carácter homosexual o el cambio de roles en donde un sujeto masculino pudiera ser penetrado por un vampiro femenino; sin embargo, nuevamente, la monstruosidad concede el permiso de romper las reglas y jugar con las posibilidades.

Se da por entendido que el conde convierte tanto a hombres como mujeres, y que cada ritual es un símil del encuentro erótico, pero hay momentos en donde pareciera que va más allá de la relación carnal, ya que presenta celos que remiten a la posesión, pero también al amor. Un ejemplo de esto se observa cuando las tres vampiresas que seducen a Jonathan están a punto de culminar el cortejo, Drácula regresa y se encoleriza:

—¿Cómo os atrevéis a tocarle ninguna de vosotras? ¿Cómo os atrevéis a ponerle los ojos encima cuando os lo tengo prohibido? ¡Atrás os digo! ¡Este hombre me pertenece! Cuidado con meteros con él, o tendréis que véros las conmigo.

La rubia se revolvió para contestarle, con una risa de obscena coquetería.

—Tú nunca amaste. ¡Nunca amas! [...]

—Sí, yo también soy capaz de amar. Vosotras mismas pudisteis comprobarlo en el pasado. ¿No es cierto? Ahora bien, os prometo que cuando haya terminado con él, podréis besarlo cuanto os plazca... (Stoker, 2017: 76).

Su discurso y actuar provienen de un trasfondo aprehensivo, aunque pareciera que la situación que evoca sus celos no es necesariamente compartir a Jonathan con las vampiresas, sino más bien el riesgo de no ser él el primero. En esa posibilidad de encuentro entre Jonathan y el conde, se revela que para este último no importa si se trata de un hombre o una mujer; él pretende manipular, seducir y llegar a la culminación. Además, Jonathan no solamente es hombre: está casado, características que serían motivo suficiente para que ningún varón pretendiera siquiera concebir alguna posibilidad erótica en la época victoriana. En cambio, a Drácula se le permiten las prácticas sexuales más rechazadas en su contexto: el abuso, la homosexualidad, el adulterio y la que en la actualidad sería juzgada como la más grave: la pedofilia.

El adulterio es explícito en la novela, no solamente con Jonathan, el conde acecha mujeres que sabe están casadas. El primer caso que se conoce a profundidad es el de Lucy; dentro de la relación de Drácula y Lucy ocurre algo que revela lo envidiable del monstruo: ella deseaba estar con más de un hombre. Sin embargo, como un ser humano que se encuentra bajo el escrutinio de una expectativa social y contextual, no lo contempló siquiera, pero para el conde eso no fue impedimento y, por lo tanto, tampoco para ella, tras volverse víctima del vampiro ya no tuvo que lidiar con la culpa de estar con otro hombre, sin perder de vista que ella no lo decidió, sino que fue violentada. En ese caso, el placer que sintió no es público, por lo que socialmente no habrá repercusiones, pero en cuanto al goce interno y secreto, lo pagará con su vida.

El placer sexual, específicamente el orgasmo femenino, puede llevar consigo a un estado próximo a la inconsciencia, lo que en Francia es denominado *la petite mort*. Este mito revela la íntima relación que hay entre el placer y la muerte; se basa en la creencia de que una mujer, tras un nivel muy alto de excitación, experimenta

un orgasmo seguido de una pequeña muerte, situación que ocurre al momento de la mordedura de un vampiro. La penetración del acto sexual se ve representada por la inserción de los colmillos dentro del cuello, la eyaculación se remplacea por el brote de sangre caliente que emana de ese encuentro y la pequeña muerte infundida por el orgasmo, se vuelve aquí una muerte humana para despertar en monstruo.

Drácula demuestra cómo es que el erotismo es percibido como una epidemia contagiosa que vuelve impuro a todo aquel que cae en sus manos, como si el mal los tentara y pagaran con su vida quienes sucumban ante este. Tal como le ocurre a Lucy, en el momento en que prueba la sangre, como quien vive una primera experiencia sexual, se contagia de la perversión de quien desea más y deja de ser aquella dama de quien estaban enamorados los caballeros que la respetaban y admiraban. Lo mismo ocurre con Mina: la esposa de Jonathan vive un encuentro sexual con Drácula en el que la escena descrita por Stoker podría leerse como la alimentación vampírica, pero también como una felación, que, además, es realizada al lado de su esposo:

Jonathan estaba tendido en el lado de la cama más próximo a la ventana, con el rostro congestionado y respirando con dificultad, como sumido en un estupor. Arrodillada en el borde de la cama más próximo a nosotros, mirando hacia la puerta, se encontraba su esposa vestida de blanco. De pie, junto a ella, había un hombre alto y delgado, vestido de negro. Aunque estaba vuelto de espaldas, nada más verlo todos reconocimos en él al conde... en todos los detalles, incluso la cicatriz de la frente. Con su mano izquierda sujetaba las dos manos de Mrs. Harker, manteniendo sus brazos extendidos; con la mano derecha le sujetaba la nuca obligándola a inclinar su cabeza sobre su pecho. Su camión blanco estaba manchado de sangre, y un hilillo goteaba también por el pecho del hombre, que su camisa rasgada dejaba al descubierto. Su postura guardaba un terrible parecido con la de un niño obligando a su gatito a beber, metiéndole el hocico en el plato de leche (Stoker, 2017: 426).

En ese momento, Mina no pretende evitar la situación, por el contrario, sucumbe y permite que el monstruo haga con ella lo que le apetece, cumpliendo así también un deseo propio. Sin embargo, con el doctor Seward, Mina siente la necesidad de hablar de sus recuerdos como una forma de purificarse a través del discurso y, de esta manera, el encuentro es más bien descrito como una violación:

[...] Cuando mi mente te diga “¡Ven!”, cruzarás tierras y mares para cumplir mi orden. Pero antes ¡termina esto!

Dicho esto se rasgó la camisa y con una de sus largas y afiladas uñas se abrió una vena en el pecho. Cuando empezó a brotar la sangre, con una de sus manos cogió las dos mías, sujetándolas fuertemente, y con la otra me agarró por el cuello y me apretó la boca contra la herida, de manera que, o me ahogaba o tragaba algo de... ¡Oh, Dios mío! ¿Qué he hecho? ¿Qué he hecho yo para merecer esta suerte? ¡Yo, que siempre he procurado seguir el camino de la mansedumbre y la rectitud! ¡Dios mío, apiádate de mí! (Stoker, 2017: 435).

El conde la obligó a beber la sangre que brotaba de su cuerpo y al darse cuenta de ello, queda horrorizada ante la experiencia. Mina, por propia voluntad jamás habría hecho algo así, en su discurso a lo largo de la novela, habla de sus valores, de la fidelidad que le tiene a Jonathan y de las expectativas sobre el matrimonio. Sucumbir ante lo carnal, y más aun estando casada, era algo inconcebible. No obstante, en el momento en que el conde le da a probar de su sangre como una analogía del pecado, como si le diera un poco de lo prohibido, ella vive una angustia insoportable producida por el deseo de nunca haber sabido lo que es probar aquello que podía desear. No solo había conocido el pecado, sino que se había conectado con un monstruo, dejando así de ser una mujer pura. Se cambian casi automáticamente las expectativas que los otros colocan sobre ella: está relacionada con el vampiro y un *algo* los mantenía unidos, como si ella fuera parte de él. Aquí, cabe puntuar que descansa por un momento de ser la mujer perfecta y puede vivir sin reglas ni presiones sociales, dando como resultado una dualidad: tener una parte de Drácula en ella y también seguir siendo Mina, lo que la lleva, sin darse cuenta, a vivir lo que en realidad implica ser humano: tener un lado instintivo, pero también el que está regido por un deber ser. El final de su cita lo expresa perfectamente, pareciera que accede a un orgasmo cuando dice “¡Oh, Dios mío!”, pero inmediatamente calla su pasión con sentimientos de culpa y súplicas de piedad.

El orgasmo que experimenta Mina la conduce también a una pérdida, quizá no fue la muerte absoluta de su humanidad, pero sí la de la mujer pura que nunca había sido tocada por el mal; así se presenta una vez más y en otra forma distinta la relación del orgasmo con la muerte. Previamente, en el caso de Lucy esta sí es llevada a la muerte. Cuando los caballeros saben que Drácula convirtió a Lucy en un vampiro —siendo ahora quien aterroriza a los ciudadanos y alimentándose de almas inocentes— toman la decisión de acabar con ella y romper con su inmortalidad. La escena, nuevamente, se puede leer como si se tratara de su asesinato, pero también de la muerte que viene tras un orgasmo. Se percibe así

desde el ritual previo, cuando Van Helsing propone que sea su ser amado quien “la envíe a las estrellas”:

Por eso, amigo mío, será una mano bendita para ella la que le aseste el golpe de gracia que la liberará. Yo estoy dispuesto a hacerlo; mas ¿acaso no hay nadie entre ustedes con más derecho que yo? ¡Qué dicha poder pensar en el futuro, en el silencio de la noche cuando el sueño no llega, “ha sido mi mano la que la envió a las estrellas; la mano del hombre que más la amaba; la mano que ella misma habría elegido entre todas las demás, si hubiera tenido ocasión de hacerlo”. Díganme, ¿No existe entre nosotros tal persona?! (Stoker, 2017: 328).

A pesar del amor que Arthur le profesa a Lucy, quizá también experimenta celos de la posibilidad de que quien lo haga sea otro, pero principalmente de saber que es él quien le dará la salvación a través de la penetración de la estaca en el corazón de su mujer amada. Desde el momento en que él comienza el acto de penetrarla con fuerza y la sangre comienza a brotar, se encarna el acto sexual que llevará al orgasmo y a una muerte, ya no pequeña, sino definitiva:

Arthur colocó la punta de la estaca sobre el corazón de Lucy, y pude ver cómo se hundía en la carne blanca. Entonces golpeó con todas sus fuerzas.

La criatura del ataúd se retorció y de sus labios rojos, abiertos, brotó un chillido horroroso y espeluznante que retorció entre frenéticas contorsiones; los afilados dientes blancos se clavaron en sus labios hasta desgarrarlos y su boca se cubrió de espuma carmesí. Más Arthur no titubeó. Parecía una representación de Thor, mientras su brazo firme subía y bajaba, hundiendo cada vez más la misericordiosa estaca, y la sangre del corazón traspasado fluía y chorreaba a su alrededor. Había empeño en su rostro, como si fuera consciente de estar cumpliendo un deber sagrado [...].

Poco a poco disminuyeron las contorsiones y sacudidas del cuerpo, y los dientes dejaron de morder y el rostro de temblar. Por fin quedó inmóvil. La terrible misión había terminado (Stoker, 2017: 329).

El horror y el placer se funden en un mismo encuentro que da fin ahora también al monstruo. El erotismo dentro de la novela está ligado directamente con la muerte, como si la pulsión sexual también fuera mortal. Stoker ata al orgasmo con la muerte, a modo de que esta sea la consecuencia del placer.

3.1.3 Religión

El que come mi carne
y bebe mi sangre tiene vida eterna,
y yo le resucitaré en el día postrero.
Juan 6: 54

No hay monstruo más religioso que un vampiro y no existe novela vampírica más teológica que *Drácula*, no solo en cuanto a referencias bíblicas, sino que el vampiro en sí mismo es una analogía religiosa. La obra está dividida claramente entre el bien y el mal. En el bien está lo divino, en específico Dios y los representantes humanos que le son devotos y fieles, sin dejar de ser humanos y, por tanto, incapaces de acceder a la pureza absoluta y a estar libres de pecado. Los personajes que se disponen a frenar a Drácula, incluyendo dentro de esa categoría a Mina, y a Lucy al inicio de la novela, eran a los que se podría denominar el ejército de Dios dirigido por Van Helsing, el doctor que representa el bien a nivel fe y creencia, es quien tiene bajo su conocimiento todo tipo de supersticiones y un pensamiento religioso capaz de enfrentarse, por medio de lo sagrado, a un vampiro como Drácula. Si bien hay un sentido irónico del científico creyente, esta ironía se pierde al conocer el argumento de sus creencias: “En principio, debemos confiar en la superstición; antiguamente era la única creencia del hombre y en ella tiene todavía sus raíces la fe” (Stoker, 2017: 494). Para Van Helsing, el pensamiento antiguo posee una carga de conocimiento milenario que funda, sostiene y permanece en la religión.

De este modo, también existe la contraparte del bien, que de cierta forma nace de este, pues son ellos quienes nombran al mal. El momento exacto en que se pronuncia su existencia se le da vida, y como señala la Biblia al inicio, todo surge por medio de la palabra: “Y dijo Dios: Haya luz, y hubo luz. Y vio Dios que luz era buena y separó Dios la luz de las tinieblas” (Génesis 1: 3 y 4). De igual forma, aquellos que nombran el mal le otorgan existencia; es lo que le da poder a Drácula: mientras haya quienes sostengan la fe en él, él seguirá existiendo, y en tanto exista un ejército dispuesto a buscarlo y a ponerle fin, él permanecerá reinando entre los no muertos. Sin embargo, ellos están encomendados a hacerlo, son los enviados por Dios para combatir el mal:

—Puede que tenga que llevar esa marca hasta que Dios lo considere conveniente, como sin duda ocurrirá el día del Juicio Final, en que enderezará todos los males de la tierra y de las criaturas que en ella puso. ¡Ay!, mi apreciada madame Mina, ¡ojalá

pudiéramos estar ahí los que tanto la queremos, para ver cómo desaparece esa cicatriz roja, señal de que Dios sabe lo que ha ocurrido, dejando su frente tan pura como su corazón! Pues tan cierto como que estamos vivos, esa cicatriz desaparecerá cuando Dios juzgue oportuno librarnos de la pesada carga que soportamos. Hasta entonces, cargaremos con nuestra cruz, como hiciera Su Hijo, conforme a Su voluntad. Es posible que hayamos sido elegidos instrumentos de Su voluntad, y que ascendamos hasta Él, como aquel otro ascendió entre latigazos y vergüenza, con lágrimas y con sangre, entre dudas y temores, y todo lo que distingue a Dios del hombre (Stoker, 2017: 449).

En esta cita se puede cómo se colocan en el mismo lugar que Jesús, como aquellos que están pasando por situaciones espantosas formando parte del sacrificio que harán por salvar a la humanidad de un futuro infestado por una epidemia de pecado. Por otro lado, Drácula y los vampiros que derivan de él son las representaciones del mal, se podría decir que un ser humano normal, tras la mordida de un vampiro, ya estará poseído por el diablo, y es por eso que repele todos los artículos sagrados que Van Helsing usa como armamento, tales como imágenes y objetos cargados de fe.

Drácula sigue la misma línea luciferina de conquistar y aumentar su ejército a través de la seducción, de presentarle a otro una oferta tentadora con el fin de caer y sucumbir en el pecado. El vampiro ofrece lo más codiciado por el hombre: la inmortalidad y deshacerse de las ataduras sociales que la época victoriana impone sobre él, para que una vez liberado actúe como se espera que lo haga un monstruo, alimentando los instintos más bestiales, tanto sexuales como violentos.

Se vuelve contrastante mirar cómo quienes pelean desde y para el bien no hacen más que recriminarse por todos aquellos momentos en donde pareciera que están siendo embargados por sus deseos y perdiendo así la batalla, tal como se arrepiente Jonathan al escribir sobre el encuentro con las tres vampiresas: “Sentía en mi corazón un perverso y ardiente deseo de que me besaran con aquellos labios rojos. No debería anotar esto, ya que podría apenas a Mina si algún día lo leyera. Pero es la pura verdad” (Stoker, 2017: 74). Los valores instaurados por la Iglesia respecto a la fidelidad y la culpa por los deseos sexuales son elementos que constantemente atormentan a los personajes de la novela, pero también se resguardan y curan sus culpas en el bien: “mi único consuelo es que estamos en las manos de Dios” (Stoker, 2017: 537).

En cambio, en el caso de Lucy no es realmente el final esperado. Pareciera que lo que le ocurrió a esta dama, violentada noche tras noche por el vampiro, es una amenaza para los que se vieran tentados a sucumbir ante sus deseos. Cuando Lucy habla de los hombres que estaban enamorados de ella, menciona que desea poder quedarse con más de uno, sin embargo, a pesar de que en su actuar, esperado por la sociedad, ella no comete adulterio, haberlo verbalizado la vuelve un ser pecador y pulsional que es conducido a un castigo fuerte, doloroso y violento, como fueron todos sus encuentros con el vampiro, además de ser alejada del amor y al final haberse convertido en un monstruo.

Cuando Van Helsing habla de las implicaciones del enfrentamiento con el conde, se refiere a una amenaza tanto física como espiritual, porque en realidad el daño al que le tienen tanto miedo no es a la mordedura, ni al encuentro violento, ni a la inmortalidad por sí misma, pues desde sus creencias también se piensan, de cierta forma, inmortales, el verdadero terror es fallarle a Dios, a la fe que profesan, a adquirir una inmortalidad por otra vía, una equiparable a venderle su alma al diablo. Es por eso que los instrumentos que llevan al encuentro con el conde no son solo para defenderse de un ataque físico, sino espiritual:

Guarde esto cerca del corazón —mientras hablaba alzó un pequeño crucifijo de plata y me lo entregó a mí, que era el que más cerca estaba de él—, y póngase estas flores alrededor del cuello —y me dio una guirnalda de flores de ajo marchitas — [...]. Por último, y por encima de todo, tenga esto, que no debemos profanar inútilmente. Se trataba de un trozo de hostia consagrada, que metió en un sobre y me lo entregó. Los demás fueron igualmente equipados (Stoker, 2017: 379).

La fe es capaz de convertir objetos comunes en sagrados y solo creyendo en ellos se vuelven lo suficientemente poderosos para contrarrestar el acercamiento de un vampiro, sobre todo de un personaje como Drácula, que pareciera ser un opuesto casi perfecto, a manera de espejo, de Jesús, ofreciendo de su carne y de su sangre para que quien la beba tenga vida eterna y resucite el último día, tal como le dice a Mina cuando la hace beber sangre de su pecho: “Y tú, su ser más querido, eres ahora para mí carne de mi carne, sangre de mi sangre, vástago de mi propio linaje, mi generoso trujal durante algún tiempo, y más tarde, mi compañera y ayudante” (Stoker, 2017: 435). De este modo, toma el discurso bíblico para pervertirlo y recrearlo: tras la mordedura del vampiro, la víctima muere y regresa en monstruo.

De ahí en adelante se recrea eternamente el renacimiento cuando el vampiro regresa al ataúd durante el día y resurge en la noche.

3.1.4 Personajes

Tanto los infantes, como los héroes y las mujeres juegan papeles en la novela que van más allá de los personajes que los encarnan, juntos comparten simbolismos y representaciones arquetípicas que parten del folklóreo vampírico.

3.1.4.1 *Personajes infantiles*

Si bien en *Drácula* las referencias a los infantes son pocas, son lo suficientemente atroces para dejar claro que para los vampiros tampoco hay el más mínimo respeto por estos, ni siquiera en cuanto representaciones de pureza. Tanto las vampiresas como Lucy, cuando esta última se vuelve una no muerta y ataca por las noches, los toman como víctimas para alimentarse y saciar su sed.

Siguiendo la misma línea del erotismo escondido que poseen los encuentros en donde se alimentan de dichas víctimas, la pedofilia podría estar encubierta en esos momentos, pero no como una máxima aspiración, pues se seguía prefiriendo a los adultos, sino más bien como una resignación despojada de lástima hacia los inocentes:

—¿No tenemos nada esta noche? —dijo una de ellas, conteniendo la risa, mientras señalaba la bolsa que el conde había arrojado al suelo, y que se movía como si dentro hubiera un ser vivo. Por toda respuesta el conde así asintió con la cabeza. Una de las mujeres se abalanzó sobre el saco y lo abrió. Si mis oídos no me engañaron, lo que oí fue un jadeo y un débil gemido, como de un niño medio asfixiado (Stoker, 2017: 76).

Los niños no suelen ser codiciados por los vampiros en la novela, pareciera más bien que la inocencia que buscan es la de aquellos que activa e intencionalmente pretenden seguir el camino de Dios.

3.1.4.2 *La mujer*

La feminidad en *Drácula* adquiere distintas perspectivas, desde la humana hasta la monstruosa, se miran mujeres que habitan en la pureza y las que ya están del lado del mal. La representación arquetípica de la mujer, desde la perspectiva junguiana, habla de esa dualidad, de la buena y la mala, la santa y la maldita. Los personajes planos como las vampiresas que habitan en el castillo del conde forman parte de la segunda, se trata de la monstruosidad femenina, encarnando la tentación similar a las sirenas que atrapan a los hombres por medio de la seducción. Son seres con una sensualidad exacerbada que pretenden permanecer jóvenes a través de poseer a sus víctimas y alimentarse de ellas, como el caso visto de los súcubos.

Por otra parte, está la mujer humana y el cómo lidia con sus deseos, además del lado mujeril que está representando. Es ahí donde se encuentran Lucy y Mina, encarnando la dualidad de lo femenino: la madre y la mujer sexual. Lucy es aquella que es mirada siempre desde una perspectiva erótica, tiene tres pretendientes que aspiran conquistarla y casarse con ella, mientras que a su vez ella lidia con el pesar de no poder quedarse con los tres. Esa idea es el pensamiento pecaminoso que en la época victoriana se debía castigar y no hubo peor forma que la que este personaje tuvo que afrontar.

Lucy desciende hasta el infierno convirtiéndose en una de las máximas representaciones del mal: un monstruo que se alimenta de niños, los seres más puros que podrían existir. Mediante esta fémina, se observa un declive: inicia siendo un personaje tierno, dulce, en ocasiones ingenuo y dependiente de la figura masculina, en otras palabras, el tipo de mujer que todo hombre, por lo menos en esa época, buscaba para formar una familia y encontrar estabilidad. No obstante, su peor error fue ceder ante la corporalidad, permitir que el mal la tentara y manifestar pensamientos que no eran compatibles con la palabra de Dios, tales como desear casarse con tantos hombres deseara. Es después de ese momento que empieza a sufrir la penitencia que la llevará a convertirse en monstruo; no obstante, habría que cuestionarse si convertirse en vampiro fue el castigo o, más bien, ya habitaba un monstruo en ella, siendo esta última sentencia la respuesta, debido a que no hubo mayor cambio que la mordedura y su deseo de alimentarse para subsistir. Al final, aunque no se casa con más de un hombre, estos logran tener un vínculo más profundo con ella, siendo aquellos que la aman quienes le transfieren de su sangre, saciando el instinto masculino de inyectarle de sus fluidos y poseerla así de cierta

manera, no a través de la gestación de un ser humano dentro de ella, pero sí dándole tiempo y vida. Desde el momento en que Lucy es atacada por el vampiro y deja de ser una mujer pura, descubriéndose como un ser sexual, con un Eros que ya está despierto, se le castiga con su vida humana, y, más adelante, con la monstruosa también.

Por otro lado, está Mina, la madre. Se trata de una mujer fuerte, que debe mantenerse firme e incluso disimular sus pesares para no generarle preocupaciones a todos aquellos que le profesan algún afecto. Tiene un comportamiento protector y maternal con su esposo y el resto de los hombres que la ayudarán a combatir al monstruo. Este personaje no hace alusión, en ningún momento, a sus deseos sexuales o a la sensualidad de su cuerpo, ella es buscada por su inteligencia, carisma y el cariño con el que cuida de los otros. Cabe mencionar que en la época victoriana no se le asignaban ciertas cualidades a la mujer, sobre todo por las implicaciones sociales que podría tener sobre la imagen del hombre, una de esas es la inteligencia, la posibilidad de ser poseedora del saber; sin embargo, aunque solía pensarse en el hombre como el único capaz de poseer el conocimiento y aportar ideas o planes de acción, ocurre con Mina una situación particular, ya que al ser percibida como una madre de todos ellos, incluso para Jonathan, se le adjudica cierto saber, y es por eso que a lo largo de la novela se le escucha, se le respeta y se le solicita información o algún apoyo dentro del plan.

La perspectiva de Jonathan como su esposo queda muy clara cuando describe su encuentro con las vampiresas en el castillo, era como si su lado instintivo se despertara como nunca antes había ocurrido, aunque inmediatamente siente una culpa profunda por traicionar, a nivel pensamiento, a la mujer que no le ha dado más que amor, respeto y cuidados. Más adelante, cuando Mina es obligada por el conde a beber de su sangre —encarnando en acto y en culpa la vivencia de una violación— experimenta un placer que para ella era insostenible, no debía disfrutar, no a costa de conocer la lujuria, no si era cometiendo adulterio, por eso es que de ese momento en adelante no hace más que rezar, pedir por su alma y suplicar.

3.2 Aspectos inconscientes revelados en *Vlad*

Hablar de lo gótico no es posicionar la discusión en un periodo temporal o espacio geográfico, se trata más bien del tema, de presentar asuntos que incomodan y

abruman. Carlos Calderón señala que “nace como forma de rebeldía del romanticismo. Lo gótico forma parte de la rebeldía romántica contra el espíritu burgués. Lo gótico desde que nace será marginal. Pero el rebelde romántico no apunta a transformar la sociedad, se mueve en el mundo de la imaginación” (Calderón, 2009: 61). Romper con las cadenas y darles un lugar a las pasiones humanas inicia en lo ideológico; el poder de la palabra es el primer paso, nombrar aquello que se ha callado y ocultado. Lo gótico es el nacimiento de un monstruo que no pretende esconderse y que, incluso, revelará el actuar humano ante su existencia, ante la presencia de la inevitable oscuridad que abunda con la misma intensidad que la luz que se deseaba mostrar.

La novela gótica fue una fuerza superior a aquel empuje social que reprimía la negrura. Se trata, en palabras de Olmedo, de un “tipo de escritura que cuestiona y desafía los valores tradicionales mostrando los temores asociados con las fuerzas naturales y sobrenaturales y a la vez dando paso a la transgresión social, la desintegración mental y la corrupción espiritual” (Olmedo, 2010: 12). Desenterrar los monstruos, los fantasmas, así como desvelar la posibilidad de un quiebre psíquico y el acceso, sin vuelta atrás, a la locura, es desafiar directamente a la humanidad que se había protegido desde hacía siglos de toda amenaza al “bienestar”.

El siglo XVIII, en Europa, exhumó la oscuridad y la mostró, fue el periodo que se atrevió a exponer los espacios terroríficos, devastados que, además de ser el escenario de los actos más destructivos y atroces, también eran los sitios habitados por monstruos y por penas y horrores humanos. Fue ahí que nació lo gótico.

Los elementos que prevalecen en la literatura gótica son europeos, el contexto cultural, social y psicológico de los personajes, así como los castillos y espacios de aquella época y lugar. Más adelante, Latinoamérica desentierra también su oscuridad y exhibe su propia negrura, con monstruos de distintas especies y humanos con diferentes alcances de enajenación y manía. Que esto resurgiera en ciudades nuevas y con una cultura totalmente distinta da a luz a un nuevo gótico: lo *neogótico*, en donde más que tomar elementos auténticos, habrá una transformación derivada de océanos de tiempo, contexto y cultura que revelan otros miedos.

La esencia permanece, pero los castillos, por ejemplo, encuentran su equivalente en las casonas o mansiones mexicanas; lo esperado de una persona europea ahora se mira desde un personaje latinoamericano enfrentando valores que

reprimen sus pulsiones. El horror persiste, pero en otras formas, en otros escenarios y en distintos padecimientos y desagradados:

Lo que hoy se está denominando como *neogótico*, *nuevo gótico* o *nuevo horror*, entre otras derivaciones, no repite los motivos, los escenarios o los arquetipos tal como se construyeron al comienzo del género. Lo que despierta el interés entre los estudiosos es que se trata de recuperar un sentimiento que emana de la atmósfera que buscaba este tipo de textos. Es decir, la apuesta por esta reescritura del gótico es lograr en el lector una experiencia emotiva, que lo sacuda a partir de situaciones y personajes, y que los pueda reconocer como próximos y, por ello mismo, verosímiles. En este sentido, hay elementos propios del gótico que se retoman como herramientas textuales para conmover al lector: los espacios y las sociedades decadentes, la locura como amenaza o como genio, la soledad, el miedo a lo desconocido, los personajes deprimidos, entre diversos tópicos (Romano, 2023: 12).

Aunque *Vlad* retoma aquello que comparten Europa de 1897 y Latinoamérica de 2010, lo principal que sobresale es aquello que los diferencia. Aquellas presencias y ausencias de *Drácula* en *Vlad*, sumadas a los nuevos horrores encarnan lo neogótico.

3.2.1 Encuentros y desencuentros con los elementos góticos de *Drácula*

Vlad es una novela breve, escrita en el año 2010, que retoma a uno de los monstruos más antiguos, el vampiro. Sin embargo, a pesar de tener como hipotexto principal *Drácula*, de Bram Stoker, se sale de los elementos europeos que configuraban la esencia vampírica para anclarlo a un contexto hispanoamericano. Las fronteras de tiempo y de espacio que rompen lo gótico, para dar nacimiento al neogótico, tendrán encuentros y desencuentros que los hacen ser y no ser el mismo concepto, conservar su esencia, pero camuflarse en nuevas épocas y en otros lugares. Esos acuerdos y desacuerdos hablarán de todo aquello que *Vlad* tiene que decir.

3.2.1.1 *Del castillo a la mansión*

Aunque la residencia del conde es el sitio que más compete a este análisis, no está de más mirar lo que tiene que decir el hogar de Zurinaga, el hombre que entregó la vida de Navarro a las garras de Vlad. Describir su vivienda es retratar a Zurinaga, un viejo de 89 años, de los pocos que llegan a esa edad; la casa “es una de las últimas mansiones llamadas porfirianas, en referencia a los treinta años de dictadura del general Porfirio Díaz entre 1884 y 1910 —nuestra *belle époque* fantástica— que quedan de pie en la colonia Roma de Ciudad de México [...]” (Fuentes, 2010: 14). El tiempo de ambos ya ha pasado, pero siguen firmes, como si se aferraran a no derrumbarse. Por otra parte, la decoración del inmueble asemeja a un recorrido por la zona más instintiva de Eloy:

En las paredes forradas de terciopelo rojo se encontraban, en cambio, tesoros artísticos que, vistos de cerca, dejaban apreciar un común sello macabro. Grabados angustiosos del mexicano Julio Ruelas: cabezas taladradas por insectos monstruosos. Cuadros fantasmagóricos del suizo Henry Fussli, especialista en descripción de pesadillas, distorsiones y el matrimonio del sexo y el horror, la mujer y el miedo... (Fuentes, 2010: 15).

Esta decoración es un reflejo de lo macabro de su personalidad, pues al final de la historia se revela que el jefe de Navarro era más bien un monstruo humano dispuesto a pagar la inmortalidad a cualquier costo, por ejemplo, a cambio de tres almas humanas. Él supo controlar y cubrir bastante bien ese lado macabro que lo llevó a matar indirectamente; él siempre supo de qué se trataba la situación y sus más fuertes deseos eran formar parte de esa tribu, entrar al mundo de las pesadillas, el matrimonio del sexo y del horror, así como del miedo. Una vez corrompido por dentro, no hay nada externo que pudiera regresarle lo humano: “El patrón estaba sentado cerca de una chimenea encendida de día y de noche...” (Fuentes, 2010: 16), pero es evidente que tampoco era suficiente. Él mismo define más adelante su casa como “*dreary mansion, large beyond all need*”, expresando que va más allá de lo que requiere. Arroja una imagen triste, de un deseo imperante por ocultar un vacío en medio de espacios inmensos.

Con respecto de Vlad, si bien el espacio aparenta una gran diferencia con el castillo de Drácula, porque el conde de la novela de Fuentes habita en una mansión moderna, ambos comparten que el espacio es un símil del monstruo. La mansión,

como ser casi viviente, se inviste con el contexto, las tradiciones y la época mexicana para acechar a su presa, pero poco a poco, a la par del conde, se va revelando hasta mostrarse desnuda, como un castillo medieval, lleno de historia.

El relato comienza con el señor Eloy Zurinaga necesitando la ayuda del protagonista para encontrar una casa en la ciudad de México, para su amigo extranjero que se mudará a esta; sin embargo, desde un primer momento se busca dejar esa sensación de incertidumbre, tanto en los personajes principales como en el lector, de que algo no está del todo bien, de que hay algo extraño en el nuevo inquilino.

Al estar todavía ausente el conde, lo primero que se tiene es información de las peticiones de las características que debe tener la vivienda. Con esos datos, Navarro y su esposa (que se dedica a los bienes raíces) construyen una primera imagen de Vlad y empiezan por definirlo como un hombre excéntrico y, al mismo tiempo, son particularidades que le dan luz al lector de por dónde podría ir el verdadero asunto: “El amigo de Zurinaga quiere una casa aislada, con espacio circundante, fácil de defender contra intrusos y, óyeme nada más, con una barranca detrás...” (Fuentes, 2010: 29). Más adelante complementan con “Nuestro cliente pide que desde antes de que tome la casa, se clausuren todas las ventanas.” (29) y finalizan diciendo: “Además requiere que se cave un túnel entre su casa y la barranca” (29). En esos momentos, el personaje protagonista no tiene ni la más mínima idea de lo que le espera, pero el hogar del conde ha arrojado alertas no escuchadas de lo que estaba por ocurrir.

Si bien esa mansión no es exactamente un castillo aislado ubicado en la parte alta de una montaña, sí es una casona en una capital grande como lo es Ciudad de México, pero se halla en un espacio no tan transitado a razón de que Bosques de las Lomas es una zona considerada de élite, lo que de cierta manera recupera un poco el elemento solitario del castillo dentro de la ciudad; eso, sumado a las modificaciones solicitadas, lo transforman en un espacio siniestro: está conectado con una barranca y totalmente aislado de la luz solar y los sótanos en la oscuridad.

El vampiro debe estar siempre aferrado a sus raíces, llevar consigo tierra de su ciudad de origen, de cierta forma anclarse a un espacio físico. Por eso la casa de este es indispensable e inherente a él: “La vivienda es un sustituto del seno materno, esa primera morada, siempre añorada probablemente, en la que uno estuvo seguro y se sentía tan bien” (Freud, 1992b: 90). El vampiro experimenta, a su manera, un deseo de retorno a ese espacio en donde se sentía protegido. Su existencia, más

allá de mantenerse en una especie de vida, también consiste en una búsqueda constante del espacio seguro, de hacer de su casa un sitio apto para él.

Al inicio, cuando Asunción, la esposa del protagonista, encuentra el lugar indicado para cubrir las necesidades y peticiones del conde, realiza una primera descripción que retrata una casa moderna, es esa primera cara que muestra la construcción, cuando recién se pone todo el disfraz de mansión:

[...] la mansión de las Lomas parecía un monasterio moderno. Grandes espacios blancos —pisos, paredes, techos— y cómodos muebles negros, de cuero, esbeltos. Mesas de metal opaco, plumizas. Ningún cuadro, ningún retrato, ningún espejo. Una casa construida para la luz, de acuerdo con dictados escandinavos, donde se requiere mucha apertura para poca luz pero contraria a la realidad solar de México [...]. El cliente de mi patrón se había exiliado de la luz de este palacio de cristal, se había amurallado como en sus míticos castillos centroeuropeos mencionados por don Eloy.

De suerte que el día que Zurinaga mandó tapar las ventanas, un sombrío velo cayó sobre la casa y la desnudez de decorados apareció [...]. Como para compensar tanta sencillez, un detalle extraño llamó mi atención: el gran número de coladeras a lo largo y ancho de la planta baja, como si nuestro cliente esperase una inundación cualquier día (Fuentes, 2010: 33-34).

En ese primer momento esconde sus cuadros, también carece de retratos o espejos porque son los pequeños detalles los que podrían revelar la verdadera identidad del sitio, el equivalente al alma del castillo que en ese momento se pretende ocultar; sin embargo, comenzó a delatarse por el amurallamiento, ese sombrío velo de oscuridad que envuelve el espacio, y por los detalles extraños como las coladeras, es decir, ni esa descripción engañosa y moderna logró enmascarar del todo la verdadera esencia lúgubre del sitio.

No pasa mucho tiempo antes de que salga un cuadro, como si se le escapara al monstruo arquitectónico que trató de camuflarse. Y así, como en la casa de Eloy Zurinaga, en donde las piezas de arte representan el lado instintivo que él reprime, el tapiado de la casa europea del conde también revela bastante acerca de él, pero Navarro aún no está listo para descifrarlo:

Pasé de la sala al comedor que daba sobre la barranca. Las ventanas, también aquí, habían sido tapiadas. Pero en su lugar, un largo paisaje pintado —lo que se llama en decoración un engaño visual, un *trompe l'oeil*— se extendía de pared a pared. Un castillo antiguo se levantaba a la mitad del panorama desolador, escenas de

bosques secos y tierras yermas sobrevoladas por aves de presa y recorridas por lobos. Y en un balcón del castillo, diminutas una mujer y una niña se mostraban asustadas, implorantes (Fuentes, 2010: 38).

No se trata de un cuadro común, con un marco clavado sobre la pared es, más bien, otro engaño de los que rodean la atmósfera del conde Vlad. El trasfondo es un asunto laberíntico en donde quien mirara esa imagen podría imaginar que ve a través de una ventana, sin dimensionar que lo que en realidad tiene ante sus ojos es una visión al futuro y del presente en el que ya se encuentra. Navarro está a bordo de un tren que lo lleva a un destino donde lo espera una mujer y una niña asustadas, implorantes.

Así como en *Drácula*, el espacio y el personaje actúan de la misma manera. No se trata solamente de un monstruo arquitectónico que se disfraza, también lo hace el personaje: “No había espejos. Sólo un tocador con toda suerte de cosméticos y una fila de soportes de pelucas. El señor conde, al peinarse y maquillarse debía, al mismo tiempo, adivinarse” (Fuentes, 2010: 53). Es ridículo y su apariencia física, engañosa, es improvisada, no pretende mantenerse realmente en ese papel por mucho tiempo.

Es a partir de un momento particular en donde la mansión deja de mostrar solo aquello que la definía como casa moderna y deja ver que se trata de un sitio monstruoso. Esto ocurre cuando Navarro está en el lugar y hace un recorrido que lo lleva a la cocina:

Bajé por la escalera a salones silenciosos. Había un ligero olor mohoso. Seguí por el comedor perfectamente aseado. Entré a una cocina desordenada, apestosa, nublada por los humos y el despojo de un animal inmenso, indescriptible, desconocido para mí, abierto de par en par sobre la mesa de losetas. Decapitado. La sangre de la bestia corría aún hacia las coladeras de la cocina (Fuentes, 2010: 68).

La cocina dijo todo lo que había que saber sobre la casa de Vlad. En el diccionario de símbolos de Cirlot, cuando se mira a la casa como una identificación con el cuerpo y los pensamientos, se dice de este sitio que “como lugar donde se transforman los alimentos, puede significar el lugar o el momento de una transformación psíquica en cierto sentido alquímico” (Cirlot, 1992: 56). Aquí sí hay ya una transformación, se está dispuesto a mostrar el lado monstruoso del conde y también de la casa. El espacio que tiene esa carga alimenticia, del que se espera

todo tipo de higiene y atractivo, es el primer cuarto que pone en evidencia la violencia, lo desagradable, la muerte y la sangre. Todo aquello que el Conde había escondido debajo de una peluca, de un maquillaje y de una decoración moderna. Es aquí cuando la historia se centra en el personaje capturado por el conde, en su sentir amenazado por la situación que está padeciendo, por el riesgo en el que se encuentra también su familia. La mansión pasa desapercibida para él y deja siquiera de describirla. Todo esto hace que pierda de vista los cambios paulatinos que fue sufriendo al momento de despojarse de todo el maquillaje y mostrarse como el castillo medieval del conde Vladimir Radu que siempre fue en realidad.

A partir de esa situación, tanto el lector como Navarro pueden identificar la manera en que ese castillo antiguo —en donde vivía antes el conde, cuando estaba en el conflicto de guerra y empalaba a sus víctimas— va resurgiendo y cobrando vida, como si regresara de la muerte y se encontrara ahora ahí, en México, en Bosques de las Lomas.

No quise correr al otro lado de la mansión de Vlad para llegar a eso que Borgo llamaba jardín y que era un barranco, según lo recordaba, con algunos sauces moribundos, sobresalientes en el declive del terreno. Lo primero que noté, con asombro, fue que los árboles habían sido talados hasta convertirse en estacas. Entre dos de estas empalizadas colgaba un columpio infantil (Fuentes, 2010: 90).

Recapitulando, en ese momento los árboles han sido convertidos en estacas, la cocina se ha revelado como un espacio lúgubre con animales ensangrentados y sangre corriendo por el piso hacia las coladeras, asimismo el sótano, que está lleno de ataúdes con murciélagos en el techo, y, finalmente, no hay un solo rayo de luz que entre por alguna ventana. El castillo ya está dispuesto a mostrarse como lo que es, con toda la carga histórica que, como dice Bajtín, este conlleva:

El castillo está impregnado de tiempo, de tiempo histórico en el sentido de la palabra, es decir, de tiempo del pasado histórico. El castillo es el lugar en que viven los señores feudales (por lo tanto, las figuras históricas del pasado); los siglos y las generaciones han dejado importantes huellas en diversas partes del edificio, en el ambiente, en las armas, en la galería de retratos de los antepasados, en los archivos familiares, en las específicas relaciones humanas en la sucesión dinástica, de transmisión de los derechos hereditarios. Finalmente, las leyendas y tradiciones hacen revivir, con los recuerdos de los pasados acontecimientos, todos los rincones

del castillo y de sus alrededores. Esto crea una temática específica del castillo, desarrollada en las novelas góticas (Bajtín, 1989: 396).

Un vampiro, que puede tener siglos detrás de él, no está completo sin un castillo, sin un espacio tan impregnado de su propia historia, de todo el tiempo que ha cargado consigo, de las leyendas, los recuerdos y aquellos que han pasado por ahí. Todos los hombres que fueron asesinados por Vlad Tepes, empalados y olvidados no podían quedarse en otro tiempo, sin siquiera ser recordados. El hombre que pagó por sus crímenes y fue condenado a la espera bajo tierra, que se salvó de una muerte lenta y dolorosa, hoy forma parte de un clan de inmortales gracias a la ayuda de una pequeña niña que lo llevó consigo a esa condena eterna.

En el final de la novela ya no hay nada que perder, pues todo está revelado y dicho, los monstruos se muestran como monstruos y la máscara de la mansión se cae del todo para dejar resurgir al verdadero castillo, destruyendo el espacio arquitectónico en donde ocurrió todo aquello que desgració la vida del Yves Navarro:

Algo fantástico sucedía.

La casa de Bosques de las Lomas, su aérea fachada moderna de vidrio, sus líneas de limpia geometría, se iban disolviendo ante mis ojos, como si se derritieran. A medida que la casa moderna se iba disolviendo, otra casa aparecía poco a poco en su lugar, mutando por lo viejo, el vidrio por la piedra, la línea recta no por una sinuosidad cualquiera, sino por la sustitución derretida de una forma en otra.

Iba apareciendo poco a poco, detrás del velo de la casa aparente, la forma de un castillo antiguo, derruido, inhabitable, impregnado ya de ese olor podrido que percibí en las tumbas del túnel, inestable, crujiente como el casco de un antiquísimo barco encallado entre montañas abruptas, un castillo de atalaya arruinada, de almenas carcomidas, de amenazantes torres de flanco, de rastrillo enmohecido, de fosos secos y lamosos, y de una torre de homenaje donde se posaba, mirándome con sus anteojos negros, diciéndome que se iría de este lugar y nunca lo reconocería si regresaba a él, convocándome a entrar de vuelta a la catacumba, advirtiéndome que ya nunca podría vivir normalmente... (Fuentes, 2010: 110).

Fuentes retoma la caída arquitectónica como consecuencia de una careta insostenible, que se había trabajado en un texto gótico previamente: *La caída de la casa Usher*. Este cuento de Poe torna siniestro el derrumbe como última instancia, como el simbolismo de la imposibilidad de mantener la existencia de aquello que está destinado a la destrucción:

De pronto surgió en el sendero una luz extraña y me volví para ver de dónde podía salir fulgor tan insólito, pues la vasta casa y sus sombras quedaban solas a mis espaldas [...]. Mientras la contemplaba, la fisura se ensanchó rápidamente, pasó un furioso sople del torbellino, todo el disco del satélite irrumpió de pronto ante mis ojos y mi espíritu vaciló al ver desmoronarse los poderosos muros, y hubo un largo y tumultuoso clamor como la voz de mil torrentes, y a mis pies el profundo corrompido estanque se cerró sombrío, silencioso, sobre los restos de la casa Usher (Poe, 2009: 334).

Al igual que en *Vlad*, es el personaje quien se detiene a mirarlo. Contempla el derrumbe, pero siempre demasiado tarde, cuando el daño ya está hecho. Las construcciones con cualidades monstruosas que se tragaron a los personajes e hicieron de ellos lo que quisieron se camuflaron, se familiarizaron, abrazaron terminar por derrumbarse al final. Pareciera que desde lo gótico hasta lo neogótico se ha tornado insostenible la monstruosidad arquitectónica; las dimensiones de dicho monstruo, y el camuflaje que porta a lo largo de la novela o el cuento, termina por colapsar, dejando lo material como efímero, aunque en el caso de *Vlad* las almas permanecen inmortales. La maldad encarnada en un espíritu podrá mantenerse, pero la máscara tarde o temprano se desplomará. El castillo resurgiendo de la mansión en *Vlad* es una perfecta analogía del gótico desenmascarándose y mostrando que lo neogótico no es más que su resurgimiento, en otro tiempo y en otro lugar, pero manteniendo la misma esencia.

3.2.1.2 *Persecución y paranoia*

Este es uno de los principales desencuentros entre *Drácula* y *Vlad*. En el texto de Fuentes, el horror no nace del acechamiento del monstruo, sino de la pasividad del personaje ante el comportamiento del vampiro. Cuando el antagonista desea atacar al protagonista, y en este operan sus pulsiones de autoconservación, el terror viene de algo externo, de quien está atacando. Sin embargo, la complejidad psíquica de Yves rescata la sensación de incertidumbre en el lector porque los mecanismos de alerta y de escape están apagados, las pulsiones de autodestrucción del héroe son aquellos elementos que ahora aterrarán al lector de manera inconsciente, por las posibilidades de que algo pase desapercibido por motivos internos e inconscientes.

Yves Navarro, a diferencia de Jonathan Harker, no se percibe acechado desde el primer momento, de hecho, es hasta que la situación se torna realmente evidente que él comienza a preocuparse, como si estuviera condenado a ese destino y no tuviera sentido pelear para tomar una dirección distinta. En una primera instancia, cuando es perseguido por el conde, como se menciona en el subcapítulo anterior, Vlad estuvo debajo de la cama presenciando el acto sexual de la pareja; no obstante, Yves prefiere describirlo como si se tratase de un sueño. Pero más adelante confiesa haber sentido a alguien mirándolos.

A pesar de sentir una mano debajo de su cama y de que los observaron, él lo deja pasar y continúa con su vida, sin siquiera detenerse un momento a cuestionar, a buscar, a preocuparse. Esto mismo ocurre a lo largo de la obra, ya que pareciera el personaje es incapaz de percibir los riesgos o las señales de alerta, hasta que es demasiado tarde, pues no es sino casi al final de la novela cuando Navarro siente miedo al despertar en casa del conde sin saber qué pasó y sin tener noticias de su familia, aunque resalta que incluso así es un temor que se niega a nombrar como tal, como si creyera que aparentar que nada pasa solucionara o impidiera el destino inminente:

Hice caso omiso a su presencia.

—¿Puedo hablar a mi casa? —dije confusamente.

Me llevé la mano a la cabeza. Zurinaga me lo advirtió. Tuve la precaución de traer mi celular. Lo saqué de la bolsa trasera del pantalón y marqué el número de mi casa. No hubo contestación. Mi propia voz me contestó. “Deje un mensaje”. Algo me impidió hablar, una sensación de inutilidad creciente, de ausencia de libertad, de involuntario arrastre a una barranca como la que se precipitaba a espaldas de esa casa, el dominio del puro azar, el reino sin albedrío... (Fuentes, 2010: 55).

La sensación de inutilidad partía de estar en un punto sin retorno, de encontrarse al borde de la barranca como resultado de haber ignorado las alertas que le decían a dónde se dirigía. Quizá se podría concluir que él permitió que todo ocurriera; él estuvo dispuesto a consentir este final que acabó con su familia y con su propia vida; como si se estuviera castigando por algo. El momento más claro de esa situación es cuando Vlad le sigue mostrando pistas, casi descaradas y cínicas, de lo que está haciendo y Navarro no hace nada al respecto: “No se olvide de cerrar la puerta del armario, Yves. Volví la mirada al clóset (palabra por lo visto

desconocida por Vlad Radu). Y sólo entonces vi, pegada con tachuelas a la parte interior de la puerta, la fotografía de mi mujer, Asunción, con nuestra hija, Magdalena, sobre sus rodillas” (Fuentes, 2010: 56).

No hay perspectiva sana o racional que justifique que el cliente, quien ya ha presentado actitudes extrañas con anterioridad, lo hiciera despertar en su casa sin saber el cómo ni el porqué, posea una foto de su esposa y de su hija en el armario y, además, haya buscado la forma de hacérselo saber, como si quisiera observar la reacción del hombre. Empieza un juego bastante perverso del vampiro, como si se quisiera divertir con su víctima, pero con una presa que no está dispuesta a identificarse como tal. Más adelante señala:

Aún no entiendo por qué me quedé a cenar con Vlad esa noche. Racionalizo. No tenía de qué preocuparme. Magdalena mi hija, estaba bien, durmiendo en casa de los Alcazaga. A mi mujer Asunción simplemente se le hizo tarde y vendría a recogerme aquí mismo. De todos modos llamé al celular de mi esposa, no respondió y dejé el consabido mensaje.

Me rehusé a comentar el descubrimiento de la foto. Era darle ventaja a ese sujeto. Yo no tenía ante él más defensa que la serenidad, no pedir explicación de nada, jamás mostrarme sorprendido (Fuentes, 2010: 58).

En esas contradicciones se revela el proceso psíquico del personaje, quien, por un lado, ansia creer que no hay nada que debiera preocuparlo, que todo está en su cabeza, pero, por otro lado confiesa que no había dicho o hecho algo por un motivo muy particular, el querer tener ventaja sobre el conde. Navarro busca que ese juego del gato y del ratón de un giro, que el ratón sepa muy bien que debe cuidarse del gato, mientras el felino piensa que el roedor no sabe que está siendo acechado.

Desafortunadamente ya era muy tarde, el personaje quizá no quería verbalizar que le habían ganado, aunque ya lo sabía. Y es hasta ese momento que pretende hacer algo: “Buscando en vano la salida, la luz salvadora, dejándome guiar por el subconsciente que me impelía a explorar cada rincón de la mansión de Vlad” (Fuentes, 2010: 68), para terminar de una vez con todo aquello que había iniciado, no esperando resolver o salvar, más bien dejando que el destino decida, que, como bien lo dice, si hay una salida venga de esa luz salvadora, no de un actuar propio.

La complejidad psíquica del personaje es lo que termina por hundirlo, dejar pasar esas señales nada tiene que ver con una posición pasiva de aceptar un

destino como lo parece a lo largo de la novela. Navarro posee todas las cualidades esperadas en un héroe, principalmente aquella centrada en responder y actuar como se cree que es correcto, pensando en un ideal de bien social e ignorando por completo el bienestar propio. ¿Por qué, entonces, dejó pasar las señales que lo llevarían a salvar a su familia? Porque no estaba dispuesto a aceptar la existencia de posibilidades inaccesibles para alguien como él.

A diferencia de Asunción, quien tenía todavía en la consciencia aquel material doloroso que Vlad pudo tomar para ofrecerle lo que ella necesitaba, Navarro ya lo había reprimido y no estaba dispuesto a remover heridas para encontrar posibilidades: “La condición para la represión es que el motivo de displacer cobre un poder mayor que el placer de la satisfacción” (Freud, 1992c: 142), de este modo, si para él, siendo inamovible en su ética y en los valores que rigen su comportamiento, era insoportable el dolor de voltear hacia ese mundo que ofrece una solución para lo que lo atormenta, prefirió dejarlo pasar y no materializar siquiera la posibilidad que aparecía ante sus ojos.

El yo es aquel que pone a trabajar todas las resistencias que lo harán con el material reprimido y que cuidarán de su propia existencia. No fue, entonces, cuestión de que Yves aceptara sin preocupación aquello que el vampiro le tenía preparado a su familia, sino que no estaba dispuesto a aceptar la posibilidad de mirar una oportunidad de caer en lo pulsional y romper todo aquello por lo que había trabajado durante su vida.

Los choques pulsionales que jalen al personaje en direcciones opuestas y que lo llevan a perder lo que le da vida, aunque trate de salvarla, son los elementos que se hacen visibles en la persecución y en la paranoia. La no existencia de paranoia por parte del personaje, entregarse casi por voluntad propia a la persecución del conde es lo que, a diferencia de lo gótico, se torna siniestro y mantiene la esencia neogótica en la novela de Fuentes.

3.2.1.3 *Erotismo*

El erotismo en el folklore vampírico es fundamental, encarna la dualidad pulsional inherente a los seres humanos, y exacerbada y presumida en los monstruos. La mirada y el acto erótico no hacen más que jugar con aquello que conforma a cada individuo: la vida y la muerte, buscar la subsistencia y también jugar con la

oscuridad. Orea diferencia la actividad sexual de los animales del erotismo humano que emana de la consciencia de la muerte:

“El erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte” (Bataille, 1997: 15). La idea arquetípica que entrelaza la vida y la muerte, con la plena conciencia de ésta y la angustia que se genera, se vuelven patentes en la relación de muerte y erotismo. Esto ha sido explicado por Bataille en torno al orgasmo como la *petit mort*, resultado de un deseo erótico, a diferencia del sexo, proveniente de los puros instintos (Bataille, 2002). Para George Bataille, los ritos eróticos son también ritos de muerte, a diferencia de los sexuales, los cuales privilegian la vida. Así ocurre con el orgasmo, afirma el autor, es una pequeña muerte en cuanto abandono de la subordinación al mundo real (Orea, 2022: 46).

El vampiro es justamente esa relación de permanecer en vida estando muerto, la encarnación de la dualidad que se hace presente con mayor intensidad en la dinámica sexual, en donde, como señala Orea, “la sangre y el sexo son componentes que, si bien pueden aludir a la vida, también nos alertan sobre la cercanía de la muerte. El vampiro racionaliza su condición, pues sabe lo que es, a diferencia de los animales. Pero al mismo tiempo, ejerce sus instintos de manera irrefrenable” (Orea, 2022: 46). Dicho monstruo también aprovecha la animalidad que posee para poder responder a aquello instintivo que impera por una satisfacción inmediata. En *Vlad* el erotismo también juega y se enmascara, y aunque pareciera irrelevante es uno de los elementos determinantes que lleva a Yves al destino que le escribió el vampiro en conjunto con Zurinaga.

Al inicio, la vida sexual del matrimonio parece ser uno de los fuertes principales de su relación. Es aquello que informa del amor que se tienen, del cuidado mutuo por evadir lo rutinario y por tener presentes las obligaciones sociales y laborales, pero también el cuidar y satisfacer sus pasiones. Desde un primer momento, cuando Navarro describe su día a día, revela un poco del deseo que siente por ella: “Un momento de miradas amorosas que contienen el recuerdo no dicho del amor nocturno y que rebasan aunque incluyen el placer culinario mediante la memoria de Asunción desnuda, entregada, irradiando su propia luz gracias a la intensidad de mi amor. Asunción exacta y bella en toda su forma, dócil al tacto, ardiente mirada, sí, hielo abrasador...” (Fuentes, 2010: 24)

La reciprocidad del acto es obvia en los detalles, en la percepción del amante que identifica la mirada de complicidad tras una noche de placer sexual. Desde ese

momento, la vida sexual de matrimonio se vuelve tema importante para el personaje, para el camino que lo lleva a la decadencia y que, así como su propia vida, el castillo y el vampiro, van tornándose oscuros.

Pareciera que la compatibilidad pasional de la pareja es lo que realmente los mantiene unidos, lo que ambos necesitan para conectar con el otro y desconectar con el mundo. Cuando Navarro llega tras un encuentro desagradable con el conde, solo un encuentro de esa naturaleza sería capaz de permitirle distraer su mente de aquello que le espera y que él comienza a percibir.

Asunción duerme a mi lado después de una noche de intenso encuentro sexual urgido, casi impuesto, por mí, con la conciencia de que quería compensar el fúnebre tono de mi visita al conde.

No quisiera, en otras palabras, repetir lo que ya dije sobre mi relación amorosa con Asunción y la discreción que ciñe mis evocaciones. Pero esta noche, como si mi voluntad, y mucho menos mis palabras, no me perteneciesen, me entrego a un placer erótico tan grande que acabo por preguntarme si es completo (Fuentes, 2010: 43).

Bajo una mirada analítica, se vuelve antinatural el énfasis constante en la dinámica sexual del matrimonio, como si mediante esta Navarro buscara compensar alguna falta a través de la palabra, de obtener la certeza de que él estaba cumpliendo con lo que le correspondía y despojar de su mente toda inseguridad que pudiera irrumpir impetuosamente.

El relato del personaje protagonista está narrado en pasado, lo cual indica que la historia ya ha ocurrido, por lo que podría encontrar algún tipo de consuelo en confirmar que, dentro de las posibilidades humanas de satisfacción sexual, él le daba a Asunción el máximo alcance. Incluso revela lo importante que es para él sentir que lo está haciendo bien, que está siendo el mejor amante, aquel que su mujer merece. Es así que se encuentra justo aquí la primera herramienta que usa el conde para lograr su cometido: lo acecha y presencia los encuentros eróticos entre Yves y su esposa. Él pudo visualizar y recordar las limitantes humanas que no se despegan de los límites de lo correcto, del deber ser. Vlad mira la función superyoica controlando al ello que quiere salir en ese encuentro sexual:

La pregunta ahora me la hago a mí mismo. ¿La satisface? ¿Le di todo el placer que ella merece? Sé que yo obtuve el mío, pero considerar sólo esto es rebajarse y rebajar a la mujer. Dicen que una mujer puede fingir un orgasmo pero el hombre no.

Yo siempre he creído que el hombre sólo obtiene placer en la medida en que se lo da a la mujer. Asunción, ¿ese placer que me colma a mí, te llena a ti? Como no lo puedo preguntar una sola vez más, debo adivinarlo, medir la temperatura de su piel, el diapasón de sus gemidos, la fuerza de sus orgasmos y, contemplándola, deleitarme en la temeridad redescubierta de su pubis, la hondura del manantial incluso de su ombligo, la juguetería de sus pezones erectos [...]. Asunción adorada, y como ya no puedo preguntar como antes, ¿te gustó, mi amor?, me quedo con la certeza de mi propio placer pero con la incertidumbre profunda inexplicable, ¿ella también gozó?, ¿gozaste tanto como yo, mi vida?, ¿hay algo que quieras y no me pides?, ¿hay un resquicio final de tu pudor que te impide pedirme un acto extremo, una indecencia física, una palabra violenta y vulgar? (Fuentes, 2010: 44).

El poder que posee Vlad no se debe a la condición vampírica por sí misma o a su fuerza sobrenatural, es el estar despojado de la tortura humana y poder conocerla desde afuera para tener la máxima ventaja sobre sus víctimas. Estas dudas e inseguridades, un tanto obsesivas con las que lidia el personaje después de un encuentro sexual intenso, son las palabras más humanas que alguien pudiera pronunciar. La exigencia psíquica de sentir que se le da algo al otro, la incapacidad humana de llevarse a sí mismo y de llevar al otro al goce. Es este el momento exacto en el que se funden la vida y la muerte. Acceder a ese goce completo despojaría de toda cualidad humana, llevaría directamente a la muerte, a una *petit mort* que se volvería eterna. Quizá sí es algo que busca Asunción porque es la demanda perpetua de cada individuo, pero solo abrazando la muerte se puede acceder a ella:

—Recuerda nuestra pasión.

—No deseo tu normalidad —escupió con esa espuma que le salía entre los labios. [...]. Gozo con Vlad. Es un hombre que conoce instantáneamente todas las debilidades de una mujer...

[...]

—Y sigo caliente por él, aunque sepa que me está usando, que quiere a la niña y no a mí (Fuentes, 2010: 104).

Al final, el conde no solo usa el dolor de la pérdida del hijo para manipular a Asunción y convertirla, ve la posibilidad de ofrecerle algo, de alcanzar ese goce que buscó a lo largo de su vida, y no la puede desaprovechar. Él no la quiere a ella, pero es indispensable obtenerla como un medio para su verdadero fin, el cual es su hija, Magdalena. Ella también es observada eróticamente. En *Vlad*, más allá de esa vivencia extrema, suprahumana tocante al eros, se retoma la erotización de los niños

en el folklore del vampiro: “El criado se acercó a mi hija y le acarició el cuello. Sentí una sublevación de asco. Borgo rió. ‘No se preocupe, *monsieur* Navarro. Mi amo no me permite más que esto. *Il se reserve les petits choux bien por lui...*’¹² (Fuentes, 2010: 91). Y más adelante menciona:

—En cambio Minea, como es de la casa...

El obsceno criado le levantó la falda a la otra niña, le subió el vestido de olanes color de rosa hasta ocultarle el rostro, reveló el pecho desnudo con sus pezones infantiles e hincándose frente a Minea comenzó a chupárselos.

—¡Ay, *monsieur* Navarro! —dijo interrumpiendo su sucia labor—. ¡Qué formas y florilegios de los pezones! ¡Qué sensación de éxtasis sexual! (Fuentes, 2010: 92).

El verdadero ser que posee toda la connotación y el atractivo sexual ante los ojos del personaje son las niñas. Vlad planea todo para tener ante su poder a Magdalena y que sea la compañera del otro ser monstruoso que también tiene forma de niña, Minea. De este modo, los personajes infantiles en *Vlad* son mirados desde la perspectiva más reprobada en la humanidad; solo un monstruo podría contemplarlos desde esa óptica: la del deseo sexual.

3.2.1.4 Religión

Quizá, como el vampiro, Dios es un ser nocturno
y misterioso que no acaba de manifestarse
o de entenderse a sí mismo y por eso nos necesita.

Vivir para que Dios no muera.

Cumplir viviendo la obra inacabada de un Dios anhelante.

Vlad, CARLOS FUENTES

Vlad no pareciera ser una novela religiosa en un primer acercamiento como lo es *Drácula*, sin embargo, la misma falta de conocimiento católico coloca a los personajes en desventaja ante un monstruo que encarna lo opuesto al bien sagrado: “Ni Asunción ni yo somos particularmente religiosos. Mi familia materna de hugonotes franceses nunca se plegó a las prácticas católicas, pero a Asunción la he sorprendido, más de una vez, hablándole a una foto de Didier, o murmurando, a

¹² “Se reserva las pequeñas para él”, la traducción es mía.

solas, palabras de añoranza y amor por nuestro hijo. Es cierto que yo lo hago, pero en silencio” (Fuentes, 2010: 27).

El pensamiento religioso no basta si no está institucionalizado, lo poco que practican o que pretenden hacer nace desde la desesperación de no soltar al hijo que ha muerto, pero desde ese camino espiritual que debería llevarlos a una realización. La esencia de todas las religiones es cómo enfrentarse con la muerte, cómo lidiar con la idea del dejar de ser, de desaparecer y de perder a aquellos a los que se ama.

El mal, encarnado por el vampiro, ofrece la inmortalidad, el bien, representado por Dios y mirado desde la perspectiva católica, también habla de eternidad, de un ascenso a lo permanente. Asunción no tiene un ancla que le prometa que su hijo existe, de una forma u otra, está varada en un mar efímero que le propone dos caminos para acceder a lo interminable. De ninguna forma se acerca al bien, pero Vlad está ahí, como la serpiente que tienta a Eva, esperando ofrecerle lo que ella impera, la vida eterna de sus seres amados, pero también el goce pulsional. Conocer y dominar las estrategias del opuesto es la forma más inteligente de tener ventaja.

Vlad comparte algo con Dios: ambos necesitan de los niños para obtener también su propio ascenso a la inmortalidad. A él lo convirtió una pequeña que supo que estaba a punto de morir bajo tierra y le entregó la vida eterna, en cambio, Dios los necesita día a día para perdurar: “Para mí, señor Navarro, los niños son la parte inacabada de Dios. Dios necesita el secreto vigor de los niños para seguir existiendo” (Fuentes, 2010: 63). Si ellos no existieran, solo habría destrucción y muerte:

—Por eso amo a los niños —dijo Vlad, sin tocar bocado aunque invitándome a comer con la mano de uñas largas y vidriosas—. ¿Sabe usted? Un niño es como un pequeño Dios inacabado.

—¿Un Dios inacabado? —dije con sorpresa—. ¿No sería esa una mejor definición del Diablo?

—No, el Diablo es un ángel caído.

[...]

—Sí, reanudó el discurso Vlad—. El abismo de Dios es su conciencia de ser aún inacabado. Si Dios acabase, su creación acabaría con él. El mundo no podría ser el simple legado de un Dios muerto. Ja, un Dios pensionado, en retiro. Imagínese. El

mundo como un círculo de cadáveres, un montón de cenizas... No, el mundo debe ser la obra interminable de un Dios inacabado (Fuentes, 2010: 62).

¿Entonces ninguno tiene asegurada la eternidad? ¿Qué pasaría si dejaran de ser nombrados, si no hubiera humanos que dieran sentido de su existencia? Vlad habla del otro, pero se revela a sí mismo, de ahí la cacería de Magdalena, buscar con tanta desesperación a una niña igual a aquella que lo ascendió (o descendió) a la inmortalidad. Su discurso es el mismo que el del bien, incluso lo usa como propio cuando, refiriéndose a Jesús, menciona: “¿No lo dijo el Inmencionable? ¿Dejad que los niños vengan a mí?” (Fuentes, 2010: 63).

También desde lo femenino los niños representan vida, son aquello capaz de ascender a las mujeres a otro lugar cercano a la divinidad, a un Dios capaz de dar vida a un ser humano. La pérdida de un hijo llevaría fácilmente a la desesperación, pero esto va más allá del plano psíquico, lo que ocurre con Asunción es más complejo, ella encarna a la madre por excelencia:

La transgresión del dogma católico se presenta con la consumación del rapto de la familia de Yves Navarro (su esposa e hija) por parte del vampiro, que ocurre exactamente el 15 de agosto, día de la Virgen de la Asunción y santo de la esposa del protagonista. En esta fecha, la Iglesia católica celebra el ascenso de la Virgen al cielo, en cuerpo y alma. Asunción, la esposa del protagonista, al contrario, ese mismo día se une en cuerpo y alma a un ser de la oscuridad y desciende al túnel de la mansión del conde, donde ocupa uno de los sarcófagos. Esto ocurre precisamente en el mes de agosto, durante la estación de otoño, que representa un periodo de la vida humana en el que ésta declina de su plenitud a la vejez. Sin embargo, en el caso de Vlad y contra toda ley de la naturaleza, este rejuvenece después de vampirizar a Asunción y a su hija Minea (López, 2017: 140).

Está en manos de Vlad ascender a Asunción en cuerpo y alma, el vampiro es nuevamente un espejo corrompido de la religión católica que no hace más que actuar con velocidad y buscar con desesperación todo aquello que requiere para mantenerse inacabado, para mantener la perdurabilidad. Desde la perspectiva neogótica, se retoma esta perversión del mito católico, pero ya no solamente con respecto al bien y al mal y sus principales representantes, sino que Fuentes toma también a otros entes divinos, como la Virgen de la Asunción para pervertir su propio mito de ascenso y hacerlo a través del mal. Es angustiante mirar que también a través del camino del mal, cediendo a las pulsiones y al pecado, se puede ascender

en cuerpo y alma a otro cielo en donde se encontrará con sus seres queridos en la inmortalidad y felicidad plena.

3.2.2 Personajes

La novela de Carlos Fuentes se caracteriza por tener personajes complejos psicológicamente y también porque algunos de ellos son mirados desde una perspectiva fuera de la normal, como si la monstruosidad del vampiro se extendiera en una realidad enferma en que el actuar de cada uno se rige por una parte inconsciente afectada de alguna u otra manera. Por otro lado, hay personajes arquetípicos que desde su propia representación recalcan elementos de una realidad cruda en la que se vive en esta época.

3.2.2.1 *Personajes infantiles*

Hay ciertas cualidades de las que están dotados los niños, como si fueran inherentes a ellos. Más allá de si realmente las posee cada uno en su singularidad, son atributos que se les adjudican por su naturaleza infantil. Dichas características, tales como la ternura y la inocencia, cuando se relacionan con la sexualidad o se les mira desde esa óptica se convierten en tabús, lo cual se debe a que cualquier acercamiento a la sexualización infantil se vuelve un tema prohibido e intocable.

Vlad, desde la monstruosidad, se permite jugar y sexualizar a las niñas, en un perverso vaivén: por un lado, erotiza del todo a un personaje con apariencia infantil, y por otro lado, se escuda en el hecho de que realmente es un monstruo milenario, sin embargo, también lanza ciertos destellos de luz sobre Magdalena, la niña real, para que sea mirada también desde la lujuria.

El epígrafe de la novela es: “Duérmase mi niña, / que ahí viene el coyote; / a cogerla viene / con un gran garrote...”, a través de este, Fuentes da pauta de lo que ocurrirá en la novela, esa específica selección de palabras, de la popular canción infantil mexicana, hacen una conjunción para pervertir aquello que debe estar relacionado con la inocencia. El coyote puede ser pensado como esa bestia, símil del vampiro, que viene a cogerla, en ambos sentidos: Vlad la secuestra y retiene contra su voluntad, pero también desde la connotación sexual de la palabra, tal como

lo trabaja Hernández (2022),¹³ lo que cobra mayor sentido con el comportamiento del vampiro y su criado ante las niñas. El ir y venir se percibe desde ese primer momento: un doble sentido en donde se pone algo sobre la mesa y otro que permea a nivel apariencia, como un guardián que protege lo que hay debajo.

La mirada sexual hacia las niñas ocurre más allá del vampiro, pareciera que, por momentos, se rompe el velo que cubre los tabúes y los personajes hablan de aquello que es inconcebible en otro contexto. Desde que inicia la novela, cuando Yves describe a su hija lo hace de la siguiente manera: “Magdalena nuestra hija ha crecido, pues, con su natural pelo rizado, sus ojos verdigrises pero curiosamente rasgados de plata, su tez color de luna, mezcla de los cutis de padre y madre y, a los diez años de edad, dueña de una deliciosa forma infantil aún, ni regordeta ni delgada: llenita, abrazable, deliciosa...” (Fuentes, 2010: 25). *Deliciosa* es un adjetivo que usa en dos ocasiones en una descripción tan breve, sin embargo, esta palabra tiene dos connotaciones, por una parte, la sexual, y por otra, como si se tratara de un alimento, de una presa.

Es durante la infancia que el mundo se percibe de forma sencilla, sin malicia, sin dobles sentidos, es también cuando el ser humano se expresa de forma sincera y tanto Vlad con Minea (la niña vampiro), como Asunción y Navarro con Magdalena (la hija del protagonista), se aferran a mantener eso en sus hijas. Bien lo expresa Yves cuando describe la forma en que viste Magdalena:

Su madre no le permite usar pantalones, insiste en faldas escocesas y cárdigan azul sobre blusa blanca, como las niñas bien educadas de la Escuela Francesa, las *jeunes filles* o “yeguas finas” de la clase alta mexicana... Tobilleras blancas y zapatos de charol. Todo ello le da a Magdalena un aire no precisamente de muñeca, pero sí de niña antigua, de otra época (Fuentes, 2010: 25).

Es como si pudieran detenerla en el tiempo y mantenerla como una muñequita pura, inocente y bien educada, todo lo cual se rompe cuando llega el final de la novela y Magdalena es víctima de Vlad; se junta con Minea y se vuelven niñas con una sexualidad exacerbada y un futuro lleno de todo lo que es representado por el mal y los excesos. Ahí está nuevamente el juego del autor con lo prohibido y lo

¹³ En efecto, este autor se basa en el argumento siguiente: “el *Diccionario de uso del español* de María Moliner, nos dice que en Hispanoamérica, debido al carácter indelicado de la 21ª acepción, se evita el uso de coger, y se sustituye por tomar u otro verbo equivalente.” (Hernández, 2022: p. 247).

ideal: todo el tiempo, a lo largo de la narración, se recoloca a los personajes infantiles en un lugar sagrado e intocable, pero, de pronto, hay pequeños momentos en que se rompe el tabú y son observados desde una mirada perversa. No obstante, cuando parece demasiado se regresa al lugar seguro y se esconde detrás del guardián que protege lo prohibido con una máscara de doble sentido. Dejando de lado al monstruo, a lo largo de la obra también se va formando una bestia que juega con la sexualización infantil para materializarse del todo al final de la novela.

Entonces, bajo esa perspectiva, resaltar la inocencia de los niños también es parte de la óptica enferma con que se les mira. Además de Minea y de Magdalena, otra niña poseedora de esa inocencia y sinceridad es Chepina. Cuando Vlad tiene secuestrada a Magdalena y Navarro comienza a preocuparse, llama primero a la mamá de la amiga de Magdalena. Esta, sin ningún inconveniente, le miente y le hace creer que Magdalena está ahí con ella pero que ya se durmió; más adelante se sabe que estaba amenazada por Vlad, sin embargo, es una persona propensa a mentir porque es una cualidad que se adquiere con la adultez. En cambio Chepina, desde un primer momento dice la verdad:

- En la fiesta tuya, Chepina
- No hubo fiesta, señor
- Era tu cumpleaños
- No señor, mi santo es el día de la Virgen.
- ¿De la Asunción, ayer?
- No señor, de la Anunciación. Falta mucho (Fuentes, 2010: 75).

Es algo admirable e incluso envidiable en los niños, la ingenuidad con la que no encontrarían siquiera el sentido en mentir. Eso es un tesoro que Vlad desea, pero que no puede obtener de Minea. Ella no es en realidad una niña, es un monstruo que se quedó estancado en un cuerpo infantil, a causa del momento en que fue convertida en vampiro. Aquí es en donde, una vez más, hay pequeños acercamientos a la sexualización infantil, sin caer del todo en revelar totalmente el tabú. Se le inviste a Minea de elementos eróticos como su apariencia y su comportamiento lascivo que despierta en otros al acercarse a ella, por ejemplo, Borgo. Ese pequeño encuentro que acontece es un instante que encarna ese juego que ocurre en la novela de Fuentes, ese ir y venir. Cuando el criado se acerca a la niña humana, a Magdalena, inmediatamente aclara que no hará más que acariciarle el cuello; no obstante, a pesar de no llevarlo a cabo, habla de esa posibilidad, pone

en palabras lo impronunciable y abre una puerta, puntualizando que solo el monstruo es quien hará más con la niña. En cambio, inmediatamente después, con Minea, no es en realidad que sea “de la casa” lo que le permite aquello, lo hace porque ya no se trata de una verdadera niña, es solamente un ente que adquirió dicha forma. A pesar de tener conocimiento de ello, no deja de ser perturbador e incómodo presenciar algo que remite directamente al abuso infantil. La palabra utilizada por el protagonista, que presencia el acto, es *obsceno* y la conducta es definida como una “sucia labor”. Ese acto y esa descripción de éxtasis que experimenta el criado del conde se vuelve tan aberrante que, a pesar de no ser una niña, se vuelve insoportable e inmediatamente se le despoja de toda carga sexual para volverlo tolerable, “apartó la cara y vi que en el pecho de la niña Minea habían desaparecido los pezones” (Fuentes, 2010: 92), es decir, no existe esta zona erógena y además de que alguien sin pezones deja de ser un humano normal, así se soporta más aquello que, nuevamente, regresa a lo monstruoso para existir en un espacio sin reglas, en donde todo es permitido.

Minea es el personaje que permite este juego de acercarse a lo prohibido casi tocándolo: posee la forma prohibida (cuerpo infantil), aunque su esencia es camino libre en donde todo está permitido (la monstruosidad); ella no posee, de ninguna manera, esa inocencia propia de su edad. Por la forma en que se sexualiza su cuerpo se asume que es semejante a un íncubo, aunque Vlad busca mantenerla en la condición de niña. El cuarto de ella es infantil, la música que proviene de ahí también lo es, como si pudiera convencerse de que es una hija humana que tiene todas las cualidades de una infancia sana:

Una recámara retuvo mi atención. Me atrajo a ella una melodía lejana. La reconocí. Era la tonada infantil francesa Frère Jacques. [...]

Entré y me acerqué al buró. Una cajita de música emitía la cancioncilla y una pastorcilla con báculo en la mano y un borrego al lado giraba en redondo, vestida a la usanza del siglo XVIII.

Aquí todo era color de rosa. Las cortinas, los respaldos de las sillas, el camisón tendido cuidadosamente junto a la almohada. Un breve camisón de niña con listones en los bordes de la falda. Unas pantuflas rosa también. Ningún espejo. Un cuarto perfecto pero deshabitado. Un cuarto que esperaba a alguien. Sólo faltaba una cosa. Aquí tampoco había flores. Y súbitamente me di cuenta. Había media docena de muñecas reclinadas contra las almohadas. Todas rubias y vestidas de rosa. Pero todas sin piernas (Fuentes, 2010: 67).

El color rosa resalta la feminidad de la niña, lo cual se vuelve incongruente con su hipersexualización, y es también una alcoba infantil, la habitación de un ser que se atrevió a mirar a Vlad cuando todos le daban la espalda, cuando todos eran conscientes de la atrocidad de sus crímenes: “Solo un ser le daba la cara. Sólo una persona se negaba a darle la espalda. Vlad fijó sus ojos en esa criatura. Pues era una niña apenas, de no más de diez años de edad. Miraba al Empalador con una mezcla impresionante de insolencia e inocencia, de ternura y rencor, de promesa y desesperanza” (Fuentes, 2010: 86). Eso que el conde vio en ella no lo hubiera encontrado en una vampiresa adulta; pretender rescatarlo sin una intención de por medio fue propio de la infancia, esa empatía que no se podía esperar de un monstruo.

Sin embargo, algo significativo ocurre al finalizar la novela: todas las niñas son pensadas desde una perspectiva siniestra, incluso Chepina, quien era irrelevante, en la mente de Navarro tampoco es inocente: “A lo largo de túneles de cemento tan siniestros como el laberinto construido para el conde Vlad por su vil lacayo, el ingeniero Alcayaga, esposo de la no menos vil y mentirosa María de Lourdes, mamá de la dulce pero impaciente niñita Chepina a la que empecé a imaginar como un monstruo más, íncubo infantil de mocos supurantes...” (Fuentes, 2010: 76).

Y cuando por fin se encuentra con su hija en la casa del conde, a ella también la mira de otra manera, colocándola en un sitio en el que nunca, desde una normalidad sana, es colocado un niño, pero también porque justamente se vuelve evidente que Magdalena es igual a Minea, como si se tratara del mismo ser, pero de otro tiempo:

Mi hijita vestía su uniforme escolar azul marino con cuello blanco y corbata de moño roja.

La otra niña vestía toda de rosa, como las muñecas en el cuarto que yo había visitado esa mañana. [...]

Era de otra época. Pero era idéntica a mi hija (que tampoco, como lo he indicado, y debido a las formalidades de su madre, era una niña modera). La misma estatura. La misma cara. Sólo el atuendo era distinto (Fuentes, 2010: 90).

Mirarlas iguales fue un vaticinio de lo que le esperaba a Magdalena, una vez que recibió esa mirada lujuriosa perdió toda la inocencia que la caracterizaba. Ser colocada como un símil del monstruo la convirtió en lo mismo. Ya no está en sus

manos mantenerse en su condición de niña, la inocencia le ha sido arrebatada y aún no con un acto, sino con una mirada y una perspectiva desde la que ahora es pensada.

Fuentes aprovecha para acercarse al tabú y hablar de lo prohibido a través de la monstruosidad; no obstante, la novela misma encarna el procesamiento sueperyóico de retractarse a abrir esas puertas, es decir, el deber ser instaurado en el psiquismo sí pone un freno en determinado momento, como sí poseyera ciertos límites. Una vez que se trata de hablar de sexualización infantil, así, en su máxima expresión y representación, se regresa al lugar humano en el que no se completa el acto aberrante porque sería insoportable psíquicamente, pero sí se le confiere un lugar dentro de lo monstruoso.

3.2.2.2 *La mujer*

En *Vlad* la feminidad está representada por Asunción, quien además de ser mujer asume los roles de madre y esposa y los vive con intensidad presentando distintas aristas. La mujer que es al inicio no se le parece en nada a la que es al final de la novela, pero no se debe a una transformación en la estricta definición de la palabra, sino a que, más bien, deja de mostrar solamente a la madre y esposa perfecta para darle cabida a la mujer pulsional que habitaba también en ella.

Al inicio de la narración, las descripciones del protagonista la muestran apegada a las tradiciones, es decir, a lo que se espera de una mujer correcta: “El hecho es que la propia Asunción guarda la llama sagrada de las tradiciones, acepta con dificultad las modas modernas y se viste, ella misma, como quisiera que lo hiciese nuestra hija al crecer. Traje sastre negro, medias oscuras, zapatos de medio tacón” (Fuentes, 2010: 26). Por lo tanto, ella educó a Magdalena de la misma manera: como una niña que se viste de forma que propicia el respeto dando una imagen de decencia.

Asunción no solo permanecía en el ideal en apariencia, sino también en los ámbitos laboral y maternal; sin embargo, como lo sostiene la teoría junguiana, en el arquetipo de mujer convergen la que encarna la inocencia, la pureza y la bondad, pero también la bruja, la pulsional y sexual. Ella también se permite entregarse a sus deseos e impulsos eróticos. Cuando desayuna con Navarro, él la describe de la siguiente manera:

Desayunamos juntos vestidos ya para salir a la calle y el trabajo. Si doy estos detalles de nuestra aparición formal, es sólo para resaltarla con el contraste de nuestra pasión nocturna. Entonces, Asunción es una salamandra en el lecho, fría sólo para incendiar, ardiente sólo para helar, fugaz como el azogue y concentrada como una perla, entregada, misteriosa, sorprendente, coqueta, imaginada e imaginaria... Hace, no habla. Amanece, desayunamos y resumimos nuestros papeles profesionales, como el recuerdo de una noche apasionada, con el deseo de la noche por venir. Con la alegría de tener a Magdalena y el dolor de haber perdido a Didier (Fuentes, 2010: 28).

Tener contexto de esa dualidad en la que Asunción se permitía navegar da pauta de una satisfacción genuina, donde todo indicaba que no tenía alguna represión comportamental y que estaba cómoda con la coexistencia de ambos lados de su personalidad y vida psíquica; no obstante, no se debe perder de vista que esta información es sabida a través de Navarro, lo pone en palabras para reafirmarse a sí mismo que su vida sexual era placentera, que ella no tenía motivo alguno para caer en las tentaciones propuestas por Vlad.

Cruza por mi mente la sensación palpitante del cuerpo de Asunción, el contraste entre la cabellera negra, larga, lustrosa y lacia, y la mueca de su pubis, la maraña salvaje de su pelambre corta, agazapada, como una pantera, indomable como un murciélago, que me obliga a huir hacia adentro, penetrarla para salvarme de ella, perderme en ella para ocultar con mi propio vello la selva salvaje que crece entre las piernas de Asunción, ascendiendo por el monte de Venus y luego como una hiedra por el vientre, anhelando arañar el ombligo, el surtidor mismo de la vida... (Fuentes, 2010: 45).

La diferencia que hay entre la dualidad presente en la primera descripción cuando desayunan juntos y esta última es que aquí no hay ninguna referencia a la maternidad, no se habla de Magdalena y tampoco de Didier, se deja de lado a la Asunción madre para dotar de voz a la mujer que desea satisfacer sus impulsos pasionales, sabiendo que puede gozar de ello porque está dentro del matrimonio. La única forma de hacerlo con otro hombre sería evitar los juicios despojándose de las leyes humanas, quizá convirtiéndose en monstruo, pero mientras ella sigue siendo una humana común y “corriente” tal como lo dice Vlad cuando ya la convirtió en vampiro: “Espere a su mujer en la sala. Y piense una cosa. Me he alimentado de ella mientras la niña crece. No quiero retenerla mucho tiempo. Sólo mientras me sea

útil. Francamente, no veo qué le encuentra usted de maravillosa. *Elle est une femme de ménege!*¹⁴ (Fuentes, 2010:100). Asunción no poseía nada especial, pero como madre tenía mucho de dónde se le pudiera manipular; vivía en un equilibrio casi perfecto entre ser mujer y ser madre, lo cual utilizó Vlad para llevársela y convertirla; jugó con sus afecciones, ya que, como se recordará, Asunción madre estaba herida por el fallecimiento de su hijo y por el miedo de perder a su hija. Se lo dice de manera tajante a Navarro cuando este la va a buscar:

—¿Tú quieres a mi hija? —me dijo con una voz nueva, como si hubiese tragado arena y expulsándome de la paternidad compartida con ese cruel, frío posesivo: mi hija.

—Asunción, Magda —alcancé a balbucear.

[...]

—Magdalena no va a morir —anunció Asunción con una serenidad helada— [...].

Mi hija no va a morir. Por ella no habrá luto. Magdalena vivirá por siempre.

[...] Estoy aquí por Magda. Pero también estoy aquí por mi gusto. Quiero que lo sepas (Fuentes, 2010: 102).

Está ahí para inmortalizar a su hija, sí; no obstante, Vlad le ofreció aquello pulsional que quizá ella también deseaba, como lo es poder gozar de una sexualidad más allá del matrimonio, de la rutina y de lo que se espera de una mujer casada y de buena educación:

—Él me ofreció el pacto en nombre de Vladimiro —continuó Asunción sin prestarme atención—. La vida eterna para mi hija. Zurinaga sabía mi terror. Él se lo dijo a Vladimiro.

—A cambio de tu sexo para Vlad —interrumpí.

Por primera vez, ella esbozó una sonrisa. La saliva le escurría hacia el mentón. [...]

—Tu adorado, aburrido amor —dijo con diamantes negros en la mirada—. Tu esposa prisionera del tedio cotidiano (Fuentes, 2010: 103).

Asunción muestra no solo esa dualidad, sino la complejidad psíquica de la dualidad pulsional: por una parte las pulsiones de vida o sexuales y por otra las de muerte, las autodestructivas: “Asunción, vas al horror, vas a vivir en el horror, no te entiendo, vas a ser horriblemente desdichada. Me miró como si me dijera ‘ya lo sé’ pero su boca primero pronunció otras palabras. ‘Sí, quiero a un hombre que me haga

¹⁴ “Es una mujer despreciable”, la traducción es mía.

daño. Y tú eres demasiado bueno” (Fuentes, 2010: 104). Toda esa energía pulsional la lleva a la autoconservación, procura lo que la mantiene con vida, como sus hijos y aliarse con el peligro; asimismo, se vive en esta última instancia un acercamiento letal que terminará por llevarla a una muerte inminente, como si también hubiera una pulsión que la jalara hacia el lado opuesto. Sin embargo, puede ser empujada incontables ocasiones hacia la vida, pero una sola bien efectuada que la tire hacia la muerte será suficiente para darle fin.

Cabe destacar que el personaje de Asunción es más complejo que las mujeres de *Drácula*, aunque comparten el poder vivir una sexualidad desenfrenada solamente en su acercamiento con el mal. Una vez más se encuentra, en común con la mirada hacia los personajes infantiles, que hay temas que todavía son insoportables psíquicamente. Poder emparejar la sexualidad con la maternidad es a lo máximo que se ha llegado en los alcances aceptables de la vida íntima de una mujer que también es madre. Sin embargo, querer salir de ahí se vuelve más complejo y aunque ella habla desde un ahora, también lo hace desde un futuro monstruoso.

3.2.2.3 *El héroe*

A diferencia de la obra *Drácula*, en donde los personajes son más estereotípicos y se conforma un grupo de hombres que planean cómo enfrentar al monstruo y salvar a Mina, en *Vlad* el protagonista es un hombre que, de un momento a otro, se vio atacado por un vampiro que le roba a su esposa y a su hija sin que tenga oportunidad de hacer algo al respecto. En esta novela no existe un héroe que emprende una aventura para salvar al mundo, o al menos su mundo. Se trata de un humano, limitado por su propia naturaleza y miedos que se vuelve espectador de cómo se destruye su vida.

Yves es un hombre obsesivo y con inseguridades que acallaba con la tranquilidad de su vida cotidiana: “Eché un vistazo a mi estancia. La costumbre irrenunciable de ver si todo está en orden antes de salir. No vemos nada porque todo está en su lugar. Salimos tranquilos. Nada está fuera de su sitio, el hábito reconforta...” (Fuentes, 2010: 74); en ese momento, él no sabe que ya se le está viniendo abajo su mundo, que se encuentra inmerso en la incertidumbre; busca

comodidad en un orden aparente, mismo que si bien se refleja en la casa, no lo hace con su familia.

En *Vlad* ocurre algo interesante con el protagonista, diferente de quienes enfrentan al vampiro en *Drácula*, donde se sigue manteniendo el arquetipo de héroe que hace un bien tangible, salvando vidas, incluso. Aquí busca salvar su propia vida, pero no en el sentido literal de la palabra, sino de salvaguardar su esencia humana. Es una historia de monstruos que convierte en héroe a aquel que no está dispuesto a perder sus cualidades humanas, principalmente la empatía. Al final de la novela, aunque pierde a su esposa, a su hija, y probablemente es convertido en vampiro contra su voluntad, Yves es victorioso en algo: en sostenerse firme a su condición humana, en aceptar y rendirse ante la empatía, incluso delante de los monstruos. Cuando visita a Zurinaga, después de que este le entregara a su esposa e hija al vampiro, él menciona: “Sí, patrón –dije casi con dulzura, adivinando su necesidad de consuelo, vulnerado yo por el mismo cariño, por el recuerdo, hasta por la gratitud...” (Fuentes, 2010: 80).

A pesar del odio que podía estar sintiendo por lo ocurrido, sigue resaltando ese entendimiento del consuelo que necesitaba el viejo ante la situación acontecida. Yves no logra borrar el respeto con que se dirige a él, tampoco el cariño o la gratitud que le profesa porque es parte de ser humano soportar esa ambivalencia de emociones que son totalmente ajenas al monstruo.

Cuando se enfrenta a Vlad y se entera de lo que le ha hecho a su esposa y lo que le planea hacer a su hija, Yves se vuelve a mostrar triunfante en conservar su humanidad:

Todo mi ser, mi formación, mi costumbre, mi vida entera me impulsaban a votar por el trabajo, la salud, el placer que nos es permitido a los seres humanos. La enfermedad. La muerte. Y en contra de todo, luchaba en mí una intolerable e incierta ternura hacia este pobre ser. Él mismo no era el origen del mal. Él mismo era la víctima. Él no nació monstruo, lo volvieron vampiro... Era la criatura de su hija Minea, era una víctima más, pobre Vlad... (Fuentes, 2010: 107).

Era aún entendible su sentir empático hacia Zurinaga, con quien tenía mayor afinidad, pero cuando muestra comprender el pesar de Vlad, él se vuelve todavía más humano: defectuoso, indefenso, comprensivo. Y es desde ese lugar que decide no unirse al clan vampírico. De acuerdo con lo anterior, el instante en el que Yves decide rechazar las tentaciones de Vlad, haciendo un símil con los lugares que

ocupan los personajes en *Drácula*, en donde el mal es representado por los vampiros, Yves no se posa en el bien desde la divinidad, sino desde la humanidad. No acepta y agrega: “le di la espalda al vampiro, a su horror, a su fatalidad. Sí, iba a optar por la vida y el trabajo, aunque mi corazón ya estaba muerto para siempre...” (Fuentes, 2010: 108). Así es como Navarro se convierte en héroe: aceptando y defendiendo su condición humana ante un monstruo que fácilmente lo podía convertir, tentándolo a los excesos o chupándole la sangre.

Pareciera entonces que —en estas instancias y retomando uno de los tópicos Freudianos— lo que convierte a alguien en un héroe es esa regulación de las tres instancias. Que el ello —regido por esas pulsiones que fácilmente caerían en la tentación mefistofélica de Vlad prometiendo placeres y eternidad— no sea quien gana, pero que tampoco lo sea el superyó y lo convirtiera en un representante de la moral o del cumplimiento de leyes; un héroe es quien es capaz de crear un yo sólido que percibe sus carencias, que sabe sus errores y hace todo lo posible por mantenerse en falta, humano, así haya perdido a lo que más amaba.

3.2.3 Pulsiones de vida y muerte en Vlad

En el folklore vampírico, en general, el monstruo no hace más que debatir entre la vida y la muerte, vivir en medio de los dos mundos. El vampiro habita en el mundo de los vivos, pero su alma está en el de los muertos. De esa manera, la relación que existe entre el monstruo y los mortales se mantiene en torno a la dualidad vida y muerte. En la novela de Fuentes, hay personajes que encarnan las pulsiones de vida y la desesperación por permanecer, mientras que hay otros que se entregan a la muerte, pero también lo hacen como una forma de permanecer en vida.

3.2.3.1 *Zurinaga como Eros*

Un personaje fundamental en la novela es Eloy Zurinaga, el verdugo que entrega a Yves a las garras del vampiro en una desesperación absoluta por aferrarse a la vida. El desarrollo del personaje a lo largo de la narración es impresionante. Es un hombre de 89 años que le ayuda a Vlad a conseguir a sus víctimas porque este le prometió la vida eterna, sin embargo, lo traiciona y no le da lo acordado. Al igual que el

protagonista, este también se convierte en un héroe, pareciera que pierde al no alcanzar su objetivo, pero en realidad logra mantener su esencia humana, de hecho, con el paso del tiempo, su humanidad se intensifica. Al inicio es una figura imponente, el tipo de jefe que aterra a los trabajadores, que se da a respetar y que tiene la última palabra, además de estar siempre bien parado y de ser influyente. No obstante, con el paso del tiempo empieza a atravesar por una situación complicada, deja de salir de casa y solamente avisa que regresará a la oficina, pero nunca lo hace.

Cuando Yves emprende la odisea que lo llevará a la destrucción, Zurinaga vive una transformación fúnebre, sabe que está cerca de la muerte y es evidente que le tiene pavor: “Hundido en el sillón de cuero gastado por los años y el uso, Zurinaga acarició los brazos del mueble como otros hombres acarician los de una mujer. En esos dedos largos y blancos, había un placer más perdurable, como si el abogado dijese: —La carne parece, el mueble permanece...” (Fuentes, 2010: 16), y al rondar esa idea por su mente deja de mirar lo que le rodea y lo que se halla en el mundo de los vivos, su mirada está con los muertos buscando la forma de no integrarse a ellos, aunque al menos en su apariencia ya es un cadáver:

El patrón estaba sentado cerca de una chimenea encendida de día y de noche, aunque hiciese calor, como si el frío fuese un estado de ánimo [...].

Tenía un rostro blanco en el que se observaba la red de venas azules, dándole un aspecto transparente pero saludable a pesar de la minuciosa telaraña de arrugas que le circulaban entre el cráneo despoblado y el mentón bien rasurado, formando pequeños remolinos de carne vieja alrededor de los labios y gruesas cortinas en la mirada... (Fuentes, 2010: 16).

Las constantes referencias al frío y al calor son una analogía directa con la vida y la muerte: el calor de la vida se le ha ido a Zurinaga, desde ese momento en que el protagonista se acerca a él para hablar de la propuesta y el apoyo que se le solicita con Vlad, ya es un muerto en vida, congelándose en el frío fúnebre. El hombre, encarnando la muerte, da una pauta del lugar en el que se encuentra para actuar de la manera en que lo hace. Él no está resignado, no está entregado al frío eterno que le espera, se planta delante de la chimenea a pesar de que el frío no viene del ambiente, pues se aferra a buscar el calor, la vida. A pesar de ser más cercano en ese momento, a Tánatos que a Eros, hay un fuego que lo llama, algo tan fuerte que lo dispuso a ofrecer vidas humanas a cambio de ello. ¿De dónde sacó

esa idea? Vlad era su igual, era un símil de él, tienen la misma edad y, sin embargo, uno de ellos incluso muerto está más vivo que nunca mientras el otro respira el frío y las limitantes de la vejez.

Cuando Yves percibe por primera vez los dejes de la edad en su patrón, es cuando repite que él y Vlad son contemporáneos, como si no lo hubiera dicho antes: “por primera vez, con una mirada de cierta ensoñación, Zurinaga se repetía. Acababa de decirme lo mismo. Hube de pasar el hecho por alto. Signo inequívoco de vejez. Admisible. Perdonable” (Fuentes, 2010: 20). Fue la pauta de cómo se va la vida, como debería irse, y el señor Eloy, como las pulsiones de vida se niegan, no está listo a perderse en la eternidad como nada y está dispuesto a lo que sea necesario para permanecer en el mundo que él conoce, pero ahora desde la inmortalidad. Algo más que lo hace permanecer en vida es la retención de su humanidad por sobre todo; no se mantiene frío e indiferente ante lo que le está haciendo a Yves, cuando lo manda con Vlad sí siente culpa, una emoción totalmente humana, que podía ser un obstáculo para él, sin embargo, su imperante deseo de vida lo lleva a tomar la decisión de ofrendarlos a ellos, pero no sin sentir el peso de la traición que estaba llevando a cabo y Navarro lo percibe cuando menciona que su jefe hizo por primera vez en su vida algo distinto cuando se despidió de él: “se despidió sin mirarme” y con la mirada baja. De acuerdo con el lenguaje corporal, traicionar a alguien sin remordimiento permite mirar a los ojos al momento de la acción, pero hacerlo con la mirada gacha habla de la dificultad que hay ante la decisión que se ha tomado. Zurinaga se encuentra desesperado, el deseo de afianzarse a la vida lo tiene apresurado: “Es urgente. Visite esta noche al conde Vlad”. El tiempo se acaba y él no está para dejar pasar un instante más. Una vez que le entrega a Yves y su familia al vampiro, se da cuenta de que Vlad no iba a darle la vida eterna, lo traiciona también, como él a Navarro. Se siente derrotado y adquiere la forma de la muerte:

Me detuve sorprendido por el envejecimiento creciente, veloz, del anciano. Ya era viejo, pero ahora parecía más viejo que nunca, viejo como la vejez misma, por un motivo que en el acto se impuso a mi percepción: este jefe ya no mandaba, este hombre estaba vencido, su voluntad había sido obliterada por una fuerza superior a la suya. Eloy Zurinaga respiraba aún, pero ya era un cadáver vaciado por el terror (Fuentes, 2010: 77).

El tema para Eloy ya no es la edad ni tampoco enfermedad, es saberse efímero al mirar los estragos del tiempo en su cuerpo, en su fuerza, incluso en su carácter; tener a su lado un símil con el cual compararse, que parece fuerte, poderoso e ingobernable, eso lo hace sentir derrotado, no por Vlad, sino por él mismo:

[...] no necesitaba decir nada. Zurinaga estaba vencido, no por mí, por él mismo...

—Me prometió la juventud recobrada, la vida eterna.

Zurinaga levantó una mirada sin victorias.

—Éramos iguales, ¿ve usted? Al conocernos éramos iguales, jóvenes estudiantes los dos y luego envejecimos iguales (Fuentes, 2010: 79).

Envejecieron iguales mientras se mantuvieron humanos, en cambio, cuando Vlad ya es un monstruo, Zurinaga siente envidia, sentimiento que evoca el monstruo que no tiene nada que temer, que no se aterra ante los encuentros con lo desconocido porque estos mismos forman parte de ello. Eloy se siente destrozado porque aspiró a algo que su propia humanidad le impediría alcanzar, pero, sin darse cuenta, nunca estuvo realmente dispuesto a dejar su lado humano para acceder a lo monstruoso. No fue capaz de soltar la empatía ni la culpa, pero principalmente se aferró al miedo y su condición de hombre le impidió acceder a la inmortalidad.

Eloy representa a Eros, porque, a pesar de que al final de todo ser humano está la muerte, la pulsión de vida hará todo lo que pueda por mantenerse en pie: “La meta del Eros es establecer unidades cada vez más grandes y, por lo tanto, conservar: se trata de la ligazón. La meta de la otra pulsión, por el contrario, es la disolución de las conexiones, destruyendo así las cosas” (Freud, 1976: 146). Zurinaga, tratando de recuperar la vitalidad que alguna vez poseyó, toma decisiones desde un lugar de desesperación; él pretende ligar, atarse a lo que tiene. De acuerdo con lo anterior, esa disolución de conexiones de la que habla Freud hace referencia a las pulsiones de muerte, las que encarnó Asunción en la novela.

3.2.3.2 *Asunción como Tánatos*

El desenlace de Asunción es trágico y no necesariamente por el hecho de terminar siendo parte del clan del vampiro, sino por la muerte psíquica del personaje. Al final de la obra, de Asunción ya no queda nada, cuando al inicio, y todavía antes de que

Vlad le arruinara la vida a Yves, las descripciones que él hace de su esposa la muestran como una mujer trabajadora, amorosa con él y con su hija, que tenía objetivos, metas en la vida, pero de pronto, cuando se trata de amor y de aceptaciones dolorosas, ella lo pierde todo. El punto débil de este personaje es haber perdido a un hijo, desde ese momento y hasta el final de sus días está rodeada de muerte, pero específicamente de una muerte incierta, que llega sin que se dé cuenta y se estanca ahí sin que pueda hacer algo para aceptarla o, al menos, vivir con ella: “[...] dio un grito de alegría una tarde en la playa de Pie de la Cuesta en Acapulco y entró corriendo al mar de olas gigantescas y resacas terribles. No lo volvimos a ver. El mar no lo devolvió nunca. Su ausencia es por ello doble. No poseemos, Asunción y yo, el recuerdo, por terrible que sea, de un cadáver” (Fuentes, 2010: 27). No fue un deceso que Asunción enfrentara directamente, la pérdida de su hijo de doce años fue una situación incierta que con el tiempo fue adquiriendo el nombre de muerte. En el instante en que murió Didier algo en ella se apagó, se instalaron miedos que antes no sentía y que reprime a lo largo de su relación con Yves.

A lo largo de la novela, antes de que ella conociera a Vlad, Navarro jamás menciona que su mujer activamente hablara o se comportara como si temiera un destino similar para Magdalena, parecía que lidiaba con la ausencia de su hijo más allá de la existencia de la pequeña; sin embargo, en el momento en que cae en las garras del conde, aquello que había reprimido sale a flote y las decisiones mortales que toma se rigen por ese temor que trató de mantener callado durante toda su vida, pero cuando ve una posible solución, no lo piensa dos veces. Y eso se lo dice a Navarro cuando la va a buscar:

—¿Te acuerdas de Didier?

—Asunción, era nuestro hijo.

—ES. Es mi hijo.

—Nuestro, Asunción. Murió. Lo adoramos, lo recordamos, pero ya no es. Fue.

—Magdalena no va a morir —anunció Asunción con una serenidad helada—. El niño murió. La niña no va a morir nunca. No volveré a pasar esa pena, nunca.

¿Cómo iba a decirle algo como “todos vamos a morir” si en la voz y la mirada de mi mujer había ya, instalada allí como una llama perpetua, la convicción repetida?

—Mi hija no va a morir. Por ella no habrá luto. Magdalena vivirá para siempre (Fuentes, 2010: 102).

Hay dos temas significativos en las palabras de Asunción, por una parte, el dolor que siente ante el fallecimiento de un hijo y saber que no podría soportar ese sentir una vez más, quizá no era solamente ante la posibilidad de que le ocurriera a Magdalena como ella lo dice, sino que al despojarse de su cualidad humana, ella también se extirpa, como si fuera un tumor, el dolor de la pérdida de Didier. Por otro lado, está la situación de Magdalena: sabiéndola mortal y ahora conociendo que existe la inmortalidad no dudaría ni un instante en buscar la forma de otorgársela a su hija.

A diferencia de Zurinaga que se mantiene como humano hasta el final, Asunción se convierte en monstruo para huir del sufrimiento por la finitud de la existencia. Cuando ella le dice todo eso a Yves, él se pregunta en sus adentros: “¿Era este el sacrificio? ¿A esto llegaba porque admitía esta inmolación?”, a lo que ella responde: “—No es un sacrificio —dijo como si leyera mi pensamiento—. Estoy aquí por Magda. Pero también estoy aquí por mi gusto. Quiero que lo sepas” (Fuentes, 2010: 102). Esto último es esa destrucción a la que ella se entrega por sí misma, a diferencia de Eros, Tánatos orilla a la aniquilación como retorno al inicio.

Las pulsiones de muerte llegan ahí buscando vida, Freud la entiende como “una necesidad primaria que tiene lo viviente de retornar a lo inanimado, reconociendo en ella la marca de lo demoníaco donde impera la destrucción, la desintegración y la disolución de lo vivo” (Corsi, 2002). Como todo ser humano que busca regresar a esas primeras vivencias, volver muy atrás es retornar a cuando todavía se era un ser inanimado, que está a punto de iniciar la vida. Esto es lo que hace Asunción al tomar la decisión final: ella busca la eternidad de su vida, pero la única forma real de conseguirlo es a través de la muerte.

3.2.4 La monstruosidad en *Drácula* y *Vlad*

En la presentación de la novela *Vlad*, Carlos Fuentes se refiere al personaje como si se tratara del mismo Drácula que llega a México una vez que agotó la sangre de Europa: “cambia de nombre, o más bien recupera su nombre ancestral...”;¹⁵ es decir,

¹⁵ Véase el comentario de Carlos Fuentes sobre su obra *Vlad* en el enlace: <<https://www.youtube.com/watch?v=D2-v9niw0Ko>>.

asume que Drácula es el personaje histórico Vlad III, a pesar de que la única referencia directa de la novela de Stoker es el nombre; sin embargo, se parte de la premisa de que se trata del mismo monstruo. Bajo esta perspectiva, la diferencia contextual y el desarrollo de cada una de las novelas tiene que ver con algo más complejo que el espacio físico, estas diferencias y similitudes entre *Drácula* y *Vlad* revelan las dimensiones del concepto del monstruo en la época victoriana y de la primera década del siglo XXI, respectivamente. El monstruo ya no es solamente el ente que se alimenta de la sangre de los vivos y que persigue a los protagonistas, sino que se extiende más allá y se apropia de toda la obra: el ambiente, los personajes y sus valores o ideologías, la visión humana ante lo siniestro, los espacios y las perspectivas son parte del fenómeno.

El Drácula de Stoker, situado en la época victoriana, delata los horrores de los límites y las prohibiciones impuestos por los valores de ese tiempo, los cuales se advierten desde el cómo está escrita la novela, procurando no hablarlo todo, sin un narrador omnisciente, sino a través de perspectivas de personajes que pueden ver solo unas partes, que hablan sobre aquello que les llega, pero también que tratan de ver un poco más allá, como si se asomaran debajo de un manto y captaran destellos de lo que ocurre afuera. La novela, a través de diarios y cartas, permite conocer la vivencia desde lo subjetivo, desde cómo la realizan de cada uno de los que comparten su experiencia por medio de la escritura. Ahí también se encuentra lo monstruoso, en lo que ellos miran y sienten con respecto a la presencia de un ser desenfrenado que existe exclusivamente para complacer sus impulsos y deseos.

Al inicio de la obra, cuando Jonathan Harker es enviado al castillo del conde y este lo mantiene atrapado y amenazado, se encuentra con la situación más angustiante que pudiera experimentar: presenciar una “vida” sin límites ni represiones. Fue como si, de pronto, sin poderlo imaginar siquiera, se viera rodeado de todo tipo de experiencias que para él eran impensables, desterradas hasta el fondo de su psique para evitar pelear con ellas. Y en un segundo, miles de monstruos psíquicos estaban ante sus ojos corriendo hacia él, escapando de las fuerzas represivas que trabajaron por ello una vida entera. Harker encontró que el ser humano, en esa dualidad inevitable, tiene un lado animal, que desea alimentarse a costa de lo que sea, saciar un hambre fisiológica, pero también sexual y agresiva. En el encuentro que tiene con las mujeres de Drácula, no son ellas lo que torna siniestra la escena, es el sentir de Jonathan, el deseo desenfrenado que nace de sus entrañas y que no piensa ni restringe por el compromiso que tiene con Mina. Él

está atrapado no solamente entre los muros del castillo, sino en lo que lo hace humano, los impulsos y pulsiones propios de su naturaleza, pero ajenos a las expectativas de la época.

Más adelante, con respecto a Van Helsing, también está esa experiencia de encontrarse con aquello propio que no desea conocer. Cuando le da seguimiento al caso de Lucy y se involucra más de lo esperado, el material inconsciente se le desborda y él se ve rebasado por un actuar ajeno, no solamente con lo que respecta a la mujer, sino también por adentrarse, como científico, en un tema supersticioso y dedicar su tiempo y sus días en ello. Los personajes de la novela, en este caso los héroes, se miran en un espejo que revela todo lo pulsional e inconsciente que han mantenido reprimido por cuestiones de época y contexto y que, debido a la aparición del vampiro, salieron a la luz y los horrorizaron. ¿Será que un héroe puede tener un lado oscuro en el que comparte instintos con el monstruo? Ese cuestionamiento es inconcebible para el grupo de cazadores de Drácula, pero también para los lectores de la época. Otro de los elementos que hacen a los protagonistas compartir el espacio del monstruo es la persecución; la dinámica los coloca a todos en el mismo lugar: el conde se esconde de ellos y ellos de él. La cacería ocurre en ambas direcciones y comparten los roles de depredador y presa en ese juego de acechanza.

Además del instinto de supervivencia o pulsión de vida, también comparten algo más con el vampiro, pero sin llevarlo a cabo: la vivencia erótica. En la época victoriana la única forma de hablar de sexualidad desde el deseo, es decir, más allá de un fin reproductivo, fue por medio de lo prohibido: se podía poner en palabras aquello impronunciable solo señalando algo y abordándolo desde lo espantoso, aunque existente con una fuerza imperante.

A diferencia de *Vlad*, en donde el personaje es ridículo y en esa primera impresión se presenta como un ente desagradable, en *Drácula* todo el proceso de seducción, el acto y la culminación forman parte del ritual del monstruo, por eso la analogía de la mordida vampírica con la relación sexual. Más allá del acto, hay algo que se carga en el inconsciente colectivo y que habita como una amenaza que la novela confirma para volver la situación más angustiante aún: el contagio, que no solo convierte a todos en vampiros, sino que la verdadera epidemia sería la transmisión de la libertad sexual.

En la novela, los héroes se mantuvieron relativamente fieles a sus principios, a pesar de que Jonathan se enfrentó a un deseo impronunciable y Van Helsing y los

caballeros se vieron atraídos por la sensualidad de Lucy. Permanecen en el papel de triunfadores porque a pesar de haberse visto rebasados por posibilidades tentadoras, el miedo los abrumó y decidieron mantener su humanidad victoriana limitada. En cambio, Lucy sí se permitió probar un poco de esa perdición que aterraba a tantos. Este personaje refleja la posibilidad de doblegarse ante lo pulsional y su muerte se vuelve una representación violenta de cómo acabar con la nueva mujer. Los hombres se aterrorizan ante lo amenazante que es la nueva vivencia de la feminidad, la cual no encajaba con los estándares de la época victoriana, pero que ya estaba naciendo. De este modo, Mina se horrorizaba por el deseo que siente de acceder a ese mundo de posibilidades, para ella ver a Lucy es enfrentarse con esa “vida” sin restricciones, que también deslumbra a su marido al inicio de la novela, lo cual es en ambos casos angustiante y abrumador.

Drácula encarna los miedos de la sociedad victoriana ante la amenaza sexual y de género que se estaba a punto de consumir. El monstruo sacia sus deseos, pero busca estar por encima de la mujer, vulnerarla y convertirla en su presa constante, como un recordatorio inmutable de su fragilidad, para evitar que crezca.

La novela dibuja un mapa de relaciones de poder que deja al descubierto dos tipos de violencia explícita: el bestialismo sexual, que cristaliza las fantasías sadomasoquistas de la sociedad victoriana y es inherente al vampiro masculino y al femenino; y la ejecución de la criatura satánica que se produce en dos ocasiones en la novela: en la primera, la víctima es Lucy y su aniquilación expresa la extrema crueldad con la que el hombre castiga a la mujer rebelde; y en la segunda y última, Drácula es exterminado por los caballeros victorianos y su muerte violenta simboliza el triunfo de la sociedad civilizada y moderna sobre el mal y la naturaleza primitiva (Fernández, 2015: 150).

Tanto la mujer rebelde que sacia sus deseos, como el hombre que no está dispuesto a callar sus pasiones para formar parte de la sociedad victoriana son encarnados por los vampiros que atormentan a quienes buscan seguir el camino del bien. Darle muerte a dicho ente es un acto desesperado por derrocar el mal de la sociedad, es crear una representación de la expectativa psíquica de la época: la represión forzada de la energía pulsional, además de clavar una estaca en el impulso y arrancarle la cabeza para que no pueda asomarse más.

Lucy, desde antes de convertirse en vampiro, ya es una mujer rebelde que se permite sentir, e incluso expresar, deseos que no son bien vistos en el contexto social en el que se encuentra. Desde que le escribe las primeras cartas a Mina, le

cuenta que tiene tres pretendientes y se cuestiona por qué debe elegir solo a uno; ese planteamiento va más allá de los personajes que desean convertirse en sus esposos, tiene que ver con poner en duda la monogamia, es decir, la estructura primordial y básica de la familia tradicional, lo cual representa un peligro social inminente que podría causar la verdadera epidemia que destrozaría al sistema; en esa época las mujeres debían aspirar a un matrimonio que prometiera estabilidad al hogar y a las futuras generaciones, nada tenía que ver el deseo sexual.

Por otra parte, que la mujer se coloque en posición de decidir, de acuerdo con sus propias estructuras psíquicas y pulsionales, representa una amenaza ante el género masculino que ahora será elegido desde otra mirada. Por tanto, el grupo de hombres, dedicados a mantener la estructura social primordial, la destrazan, llevan a cabo una matanza tan violenta que les asegura que no habrá posibilidades de que alguien más resulte contagiado y pueda seguir esparciendo la ideología.

Con respecto a Mina, ella también, por un momento, se asoma hacia la libertad monstruosa sin caer en esta, pues aspira a siempre permanecer en el lado sano de la sociedad victoriana, aunque cabe mencionar que recurre a la sublimación, es decir, a darle un espacio a su voz, a su independencia, a través de la palabra escrita, mediante un diario y epístolas dirigidas a su amiga se permite escucharse y dejar salir lo que habita en ella. Asimismo, juega sus cartas inteligentemente, ya que se concede el demostrarles a los hombres su capacidad intelectual y su manera de resolver problemas para, al igual que ellos, defender el bien social; no obstante, aunque en sus actos permanece del lado del bien victoriano, el que internamente juegue un poco y permita sentir más allá de lo esperado hace que caiga en lo monstruoso. Al final, se convierte en otra víctima del conde y desde ese momento Drácula puede ejercer poder sobre ella, lo cual explicaría el porqué de sus posibles deseos; conectar su psique con la del vampiro da respuesta inmediata a quienes pretendieran seguir sus pasos; ahora ha dejado de ser una mujer pura y eso le pesa: “¡Yo, que siempre he procurado seguir el camino de la mansedumbre y la rectitud! ¡Dios mío, apiádate de mí!” (Stoker, 2017: 435), porque implica un esfuerzo mantenerse firme en ese lugar al que debe pertenecer, situación que la deja también a ella como heroína de la historia: no suelta su lado humano victoriano por más que tenga una conexión con el monstruo que busca llevarla al lado oscuro.

Es una creencia errada la que se focaliza solamente en el ente como representación de lo que se sale de la norma. Stoker coloca a Drácula en medio de

una sociedad victoriana normal, sin embargo, lo siniestro es el cómo las personas perciben aquello que no se puede integrar en la cultura victoriana, con sus valores e ideología, y el miedo que sienten ante la posibilidad de caer en ello. Se revela que no hay un enraizamiento absoluto con el deber ser de la época y eso despierta angustia por la posibilidad de mudarse a otro espacio ajeno a la represión. Lo verdaderamente monstruoso fue la imposición y la violencia con la que se enfrenta todo aquello que sale del bien, sustentado no solamente en las normas sociales, sino también en la religión. La fe hará que sea incuestionable la posibilidad de acceder a otros permisos no por una convicción genuina, sino por miedo. Es así que en la novela de Stoker queda claro lo que puede ocurrirles a quienes se contagian de la epidemia pulsional de las no restricciones y de la libertad sexual; en cambio, ¿qué pasa cuando ese vampiro llega a otro país, con otra cultura en la primera mitad del siglo XXI? ¿La sociedad lidiaría de otra manera con la posibilidad de una epidemia de desenfreno pulsional? Es la respuesta que Fuentes da a través de *Vlad*.

En la novela de Carlos Fuentes, la respuesta ante la monstruosidad adquiere un cambio radical, pues no se limita a lo físico, al actuar palpable, a arrancarle la cabeza al vampiro y violentar para destruir lo anormal; los castigos, las consecuencias y los afrontamientos se mantienen en un plano psíquico y emocional. En *Vlad* está nuevamente la figura vampírica solamente como el signo que permite la mirada hacia lo indecible de una sociedad; a través de esta se vislumbran temas como el egoísmo, la agresividad inherente al ser humano y a las emociones insoportables para el individuo.

El personaje que hace posible la trama de la novela es Zurinaga, un hombre que planea todo para que Vlad conozca a Navarro y tome posesión de sus seres más preciados. Este viejo lo entrega a las garras del vampiro y no paga siendo víctima de un asesinato, ni siquiera de un enfrentamiento furioso con Navarro: el castigo que él cumple tiene que ver con la soledad, con permanecer en su helada vivienda esperando el momento final; es decir, se mantiene atado a una vida humana, lo cual es el peor de los pesares para él y aquello con lo que se queda como consecuencia de su actuar egoísta, traicionero y falto de toda moralidad y ética. El tema, desde Drácula, ha tenido que ver de cierta forma con el cumplimiento de deseos y el más imperante anhelo de Zurinaga era escapar de la humanidad, convertirse en monstruo para poder acceder a la inmortalidad. Sin embargo, su comportamiento desleal lo llevó a pagar consecuencias horribles para él; un vampiro habita en la ambivalencia, por un lado, goza de eternidad, pero, por el otro, es un

monstruo que caza, que es odiado, que debe mantenerse en la penumbra: precio a pagar por la eternidad. En cambio, Zurinaga se queda con el lado monstruoso, pero sin lo que tanto deseaba: la permanencia en la vida; el viejo se vuelve un monstruo de forma simbólica, metamorfosis que experimenta rompiendo su identidad y su moralidad, con lo cual accede a un nuevo yo, con una psique y una espiritualidad totalmente distintas, disruptivas.

Otro tema que contrasta es el cómo se enfrenta la sociedad ante lo extraño, pues pareciera que los comportamientos anormales no despiertan una verdadera alarma, esto es, el conde solicita una casa con requerimientos bastante exóticos que podrían despertar cualquier tipo de sospecha, sin embargo, lo dejan pasar, como si fuera solo un rasgo de personalidad de Vlad y nada más. El cinismo reina en la novela, todo lo que respecta al vampiro lo es. Se trata de un personaje ridículo, que ya no enmascara lo monstruoso como lo hacía Drácula, sino que lo disfraza, tal como si se tratara de un carnaval. El espacio de Vlad va a la par de él, posee un tocador con cosméticos y soportes de pelucas que denotan que el conde está cargando una apariencia improvisada sin esmerarse por parecer natural. Es como si lo excéntrico estuviera expuesto y a nadie le resultara sorprendente.

A lo largo de la narrativa, a diferencia de lo que ocurre con respecto de la persecución en *Drácula*, en *Vlad* no existe un juego del gato y el ratón; pareciera que Yves Navarro no pretende hacer nada para evitarlo: se deja acechar, no actúa ni se escandaliza por el comportamiento de un hombre que se aleja de lo esperado, lo cual muestra que aquí no hay ideales tan rígidos ni impositivos como en la época victoriana. Yves siente miedo hasta las últimas instancias, cuando ya perdió a su familia, no se asusta con las amenazas ni las sospechas. Su argumento tiene que ver con haberlo identificado antes, pero no está dispuesto a mostrarse sorprendido como si conociera el funcionamiento psíquico de un perverso que busca la sorpresa. El arma que utiliza en su contra tiene que ver con la ausencia de actuar, es decir, con un silencio que le da la ventaja sobre el otro; no se trata de un poder palpable o de un material como el ajo o una estaca, sino que es una herramienta que permanece en el orden psíquico.

Asimismo, el deseo sexual ya está permitido, aunque dentro del matrimonio; Yves hace constante énfasis en la dinámica sexual y el deseo que mantiene con Asunción, su inquietud por la satisfacción de su esposa, pensando en específico si alcanza el orgasmo, preocupándose porque ella experimente la misma intensidad en el acto, pero ya nada de eso es monstruoso. Una mujer que disfruta de su vida

sexual en el contexto de la obra de Fuentes entra en la normalidad, el paso a lo monstruoso surge cuando ella lo deja y se va con Vlad, mencionándole que no quiere la normalidad que él le ofrece, agregando la sentencia “yo gozo con Vlad”. La diferencia entre placer y goce es de sumo compleja, pero siguiendo la línea en que Asunción es la encarnación de Tánatos en la novela, cobra sentido el uso puntual de esa palabra, debido a que no siente placer con Vlad, ella *goza*, es decir, está más allá del placer. La teoría freudiana define el goce como una satisfacción pulsional y, entonces, la única manera de satisfacer la pulsión de muerte es muriendo tal como lo hace la Asunción humana.

A lo largo de *Vlad*, los castigos, los logros y las armas se mantienen en la psique, pero lo mismo ocurre con lo monstruoso: lo verdaderamente espantoso en la primera mitad del siglo XXI son los alcances psíquicos, lo que está dispuesto a pagar el individuo para saciar o reducir el dolor emocional o psíquico. A pesar del surgimiento de nuevos tabúes en este siglo, siendo uno de ellos la sexualización infantil, incluso ante esas situaciones lo que se obtiene como castigo por una transgresión permanece en lo psíquico, en algo no tangible. Cuando Yves se encuentra con Borgo y las dos niñas, menciona sentir asco; no actúa, no lo aleja y tampoco pretende que sufra alguna penalización. Es como si el rechazo social pesara más que una reprimenda de otra naturaleza.

Con respecto de la mujer, quizá lo siniestro se encuentre en lo que se puede hacer desde el lugar de madre, un espacio que puede también ser vulnerado en su sacralidad. El que ahora la mujer tenga acceso a sus propias decisiones y libertad absoluta da pauta a que actúe desde un lugar visceral como lo es el de una madre que está dispuesta a todo por sus hijos. Así lo demuestra Asunción quien, tras la muerte de un hijo, tiene una nueva perspectiva naciente de ese dolor y desesperación, pues a raíz de esa experiencia no está dispuesta a aceptar la falta, no admitirá una vida con el dolor y la angustia que la invade. Nuevamente y a manera de contundencia: lo monstruoso ahora está en la psique, lo que atormenta en este siglo es interno.

De acuerdo con lo anterior, el héroe de esta historia fue el que no cedió ante sus emociones, Navarro se consume como héroe porque incluso presenciando lo que ocurrió con su mujer y su hija se mantiene racional. El tema no va dirigido al no sentir, sino al asumirse humano. Vlad tiene un final trágico desde cualquier óptica; no hay un triunfo a nivel situacional o en batallas; en esta novela ganar sería perder porque sería aceptarse humano, con dolencias, con empatía, capaz de comprender,

pero sin poder hacer nada al respecto; tal como ocurre al final cuando, a pesar de ver todo perdido y aceptarlo, ellos llegan por él y lo convierten o matan.

En la novela de Fuentes lo aberrante es la humanidad. Zurinaga se ve superado, sabiendo que permanecerá siendo un mortal; Asunción accede a la inmortalidad como consecuencia de su misma humanidad que la tiene sumida en un profundo dolor. Es de este modo que tanto en *Drácula* como en *Vlad* ser humano es doloroso, pero en la primera novela ni siquiera está en duda permanecer, o mantener, esa condición porque es lo que se espera, el deber ser; en cambio, en la segunda se aspira a la aceptación del dolor y del sufrimiento eterno que conlleva su naturaleza misma. Lo monstruoso funge como el reflejo que revela que el verdadero sufrimiento está en la humanidad, lo espantoso está aquí, no allá y como somos humanos, eso es realmente aterrador.

Conclusiones

En el folklore vampírico hay simbolismos y representaciones propios de su naturaleza, como su constitución, *modus operandi* y victimología, así como los elementos que lo repelen y las distintas formas de terminar con él y evitar la propagación del vampirismo. A pesar de que antes de Drácula ya habían existido personajes con estos rasgos, tales como el vampiro de Polidori o *Carmilla*, fue con la novela de Stoker que se afianzó el concepto y se aportaron rasgos en el monstruo que se adhirieron al folklore del personaje, rasgos que han permanecido hasta la actualidad. Sin embargo, y como se pudo observar en el análisis de la presente investigación, a pesar de que sus historias puedan ser similares no todos los vampiros son iguales, pues los encuentros y desencuentros entre estas figuras tienen mucho qué decir acerca de aquello que es considerado monstruoso en la época en que se sitúa el relato, característica que enriquece con creces su tradición.

El porqué de la existencia de los monstruos se explica desde la naturaleza humana que, desesperadamente, opta por ocultar todo acto, pensamiento o deseo que haya sido etiquetado social o moralmente como negativo, pretendiendo así que nadie se percatara de su presencia, aunque no sólo se limita a encubrirlos, sino que se comparte silenciosamente la creencia de que con esfuerzo —es decir, represión— es posible vencer a ese “otro yo” que habita en lo prohibido, a lo que Jung denominó *sombra*:

En su ensayo “Sobre la psicología del inconsciente”, publicado en 1917, Jung se refirió a la sombra personal como el otro en nosotros; la personalidad inconsciente de nuestro mismo sexo; lo inferior y censurable; ese otro yo que nos llena de embarazo y de vergüenza: “Entiendo por sombra el aspecto ‘negativo’ de la personalidad, la suma de todas aquellas cualidades desagradables que desearíamos ocultar, las funciones insuficientemente desarrolladas y el contenido del inconsciente personal” (Jung, 1991: 16).

De ahí la importancia de que la expresión de temas impronunciables no se presente en bruto, sino a través de relatos bestiales mediante los cuales estos saldrán a la luz, lo cual hace la literatura al darle un espacio de existencia a la sombra, pues creó escenarios y ambientes que permitieron el desarrollo propio de estos otros; asimismo, con las características compartidas de las sombras individuales se han creado personajes que encarnaron directamente a las sombras

y que tienen mundos enteros en los que se enfrentan a los humanos, que aparentan no conocerlos rechazando a sus propias sombras para reforzar una vez más su lugar en la humanidad, pero agradeciendo poder mirarlas fuera de sí, en otro sitio, no en su cuerpo.

Retomar lo monstruoso desde lo gótico resulta fundamental porque ambos conceptos funcionan como espejos simbólicos de las tensiones sociales, culturales y psicológicas que atraviesan a la humanidad. Los miedos profundos, los deseos, actos o pensamientos que pueden transgredir la norma que se evitan nombrar logran ser expresados a través de los cuestionamientos que inevitablemente evocan tanto lo gótico como lo monstruoso. Y eso nos permite, a través de herramientas como la psicocrítica, el poder analizar las interpretaciones morales que la sociedad ha construido alrededor del bien y el mal.

Con respecto del vampiro, los temas abordados a lo largo de la presente tesis vienen de algunas características propias de la sombra que tomaron al no muerto para poder realizarse y mirarse con una distancia de por medio, uno de esos temas es la relación que hay entre la muerte y el amor/erotismo. Este monstruo revela un sentir genuino por el deseo del retorno de los muertos, poder experimentar la posibilidad de que alguien que haya muerto regrese al mundo de los vivos, sin importar el costo, todo por un posible egoísmo de volver a ver a un ser amado o por el consuelo propio de permanecer cuando no se desea partir. No obstante, a pesar de que el arte permite estas creaciones, el artista también procura no exhibir del todo su sombra. En la época victoriana, Stoker también se asomó un poco a la monstruosidad, pero se protegió, pues en la novela *Drácula* no se cuentan los hechos desde un narrador omnisciente que posea toda la información y las vivencias objetivas tanto del conde como de los personajes humanos, sino que, más bien, es conocida desde la visión humana, porque los monstruos son monstruos solamente si son percibidos.

Drácula además de ser pensada como uno de los máximos representantes de la novela gótica de horror, también es una recopilación de símbolos que Stoker revela sobre los conflictos que habitan tanto en lo individual como en lo colectivo, conscientes e inconscientes. El vampiro, como una manifestación de lo reprimido en la época victoriana, el arquetipo de héroe representado por Van Helsing, un hombre que busca la vida, el bien, la ciencia, pero también con ese otro lado humano más siniestro, en donde pelea contra sus pulsiones y los deseos que en instantes logran tomar el control del personaje. También el erotismo, enmascarado y censurado

contextualmente logra abrirse camino a través del vampiro, sin embargo, también funge como una advertencia, revelando que la consecuencia derivada de un proceso de seducción, penetración, intercambio de fluidos, y lo más importante, el goce, será la culpa, la depravación y la muerte.

La religión es el discurso del bien que rige toda la obra fungiendo también como el marco represivo de las pulsiones humanas que parecieran más bien monstruosas en la época victoriana. El vampiro encarna la oposición de Cristo con analogías como el ofrecer su carne y sangre, pero con consecuencias catastróficas ante la promesa una vida eterna que lleva a la pérdida de la humanidad y el alma.

Esta obra divide los personajes en dos polos opuestos: el bien y el mal; por un lado, un grupo de hombres y una mujer que se enfrentan con el vampiro y, por otro, el conde y los vampiros que surgen de él, entre ellos Lucy. Esta división emana de una fuente religiosa en la cual, aquellos que se mantienen ajenos al pecado y a las tentaciones son los que se enfrentan a monstruos que encarnan el mal. Por eso, hay objetos sagrados que dañan a los vampiros, porque poseen la voz religiosa de la que estos carecen, es decir, ellos también tienen debilidades; se revela que la inmortalidad vampírica es subjetiva y es lo que vuelve aterrador al conde Drácula, ya que ante una verdadera omnipotencia no habría nada que se pudiera hacer; lo que horroriza es la identificación humana, el saber que el vampiro, de una forma más real que simbólica —como el resto de los monstruos que son creaciones humanas— se desprende del ser humano. Finalmente, con respecto de los personajes, la feminidad muestra las posibilidades y las consecuencias de su comportamiento y del cómo lidiar con sus pulsiones. Así como Lucy encarna la feminidad deseante que paga las consecuencias al abrirle paso a sus pulsiones y permitirse siquiera verbalizarlas y por ello termina convertida en monstruo; Mina simboliza la mujer maternal, protectora, aquella capaz de redimirse que logró reprimir sus deseos, pero quedando con marcas que le quitaron su pureza porque se permitió asomarse a lo monstruoso.

Los personajes del ejército de Van Helsing en *Drácula* huyen de todo aquello que les pueda remitir al encuentro con su sombra. Cuando Jonathan llega al castillo y atraviesa por la vivencia de la persecución y paranoia, las situaciones a las que se enfrenta las comienza a reidentificar. Es como percibe aquello que despojó de sí; recorre cada parte del castillo para saber de qué se trata, pero se torna cada vez más aterrador notar que no es el miedo a lo desconocido, sino reconocer lo que

experimenta y que desea lo impronunciable, por eso se altera ante la presencia de las vampiresas y la posibilidad de cometer adulterio.

Así, bajo la óptica junguiana y freudiana en donde se reprimen ciertas pulsiones y se almacenan en la penumbra, los personajes desean no saber más de su sombra, pero el vampiro está ahí para, justamente, abrir los ojos ante lo que realmente desean y atormentar de esta manera a los individuos. Cuando un vampiro muerde, lo que contagia, la verdadera epidemia, no es la propagación del vampirismo, es hacer presente la sombra que el sujeto creyó haber escupido y hallarse de nuevo ante las posibilidades, ante el miedo de volver a desear, de anhelar sucumbir hacia lo prohibido, tal como lo hizo Lucy aterrorizando a Mina hasta el final de la novela.

En el desenlace triunfa el bien y derrotan a Drácula, permaneciendo unidos sostenidos por sus valores morales y religiosos, asemejando así una representación en pequeña escala de la sociedad: radical y determinante, no hay puntos medios. Se puede ser una persona buena, con valores y creencias fuertes, pero si algún instinto, pulsión o energía psíquica comienza a adquirir mayor fuerza y busca ser satisfecha, ya no es el individuo correcto para la sociedad, siendo desterrado y señalado como impropio. A diferencia de *Vlad*, no se queda en el juicio moral, sino que se rigen por la imposición, es decir, o se reprime y paga la sentencia por el error cometido o se le elimina. El vampiro, abre una ventana hacia el inconsciente colectivo, pero también hacia el individual, dejando ver los conflictos entre las expectativas sociales y los deseos.

En *Vlad* ocurre algo distinto. En la época en que Carlos Fuentes escribe esta obra, los valores, las perspectivas y decisiones se miran desde otro espacio. Los personajes ya no están divididos entre lo correcto y lo incorrecto, el bien o el mal, sino que, más bien, la complejidad de los personajes nace de su psicología ambivalente, de pulsiones de vida y de muerte, deseos posibles de cumplir y otros que rebasan lo posible.

En *Vlad* el neogótico latinoamericano se apropia de elementos clásicos del gótico europeo para resignificarlos en su propio contexto, tanto cultural, como histórico y simbólico. En la novela un hombre le pide a su empleado que le consiga una casa a un amigo que se mudará próximamente, apoyándose de su esposa quien se dedica a los bienes raíces, así lo hacen y cuando este llega, se trata del conde Vlad, que termina por quedarse con la cónyuge e hija del abogado para convertirlas también en vampiras. La esposa de Navarro, Asunción, se entrega por propia voluntad bajo

la manipulación del monstruo, que toma esa herida que ella tiene tras la muerte de Didier, su primer hijo, y le propone la inmortalidad, tanto para ella como para su hija Magdalena, con lo cual le brinda la posibilidad de no volver a sufrir de esa manera. La obra transforma los elementos clásicos en adaptaciones concernientes a la realidad contemporánea marcada por una represión emocional distinta, otros conflictos pulsionales y miedos enfocados a lo humano. Fuentes revela aspectos inconscientes, a través de los espacios que cambian, de la figura del vampiro, de los roles, los miedos y las expectativas de los personajes. Se revela una sexualidad reprimida, la pulsión de muerte como un deseo de regresar a lo inanimado, el trauma derivado de una pérdida y sus consecuencias, la búsqueda de un sentido ante la ausencia de una instancia reguladora del bien y el mal.

El protagonista vive una lucha a lo largo de la novela, pero no contra el vampiro, sino entre la racionalidad y la pulsión apremiando de forma insana la primera de estas, en cambio, personajes como Asunción o Magdalena se permiten explorar la trasgresión de los roles que social y tradicionalmente se le han asignado a la mujer y a la niña. En definitiva, *Vlad*, no se limita solamente a ser una relectura de *Drácula*, sino que accede profundamente a la complejidad psíquica del ser humano, exponiendo que el horror no está solamente afuera, en aquello que se tiene que enfrentar del Otro, sino que, también habita en el interior del sujeto.

En la presente investigación, *Drácula* de Bram Stoker ha funcionado como hipotexto cuyo contenido tanto argumental como simbólico es transformado y convocado por el hipertexto que constituye *Vlad* de Carlos Fuentes. Esta relación explica cómo un mismo mito vampírico se adapta y actualiza para dar sentido a dos inconscientes colectivos distintos.

La proyección de deseos y temores reprimidos que se revelan a través de la psicocrítica, pensados desde la intertextualidad, ocurren a través del diálogo con otros discursos. Así, los elementos presentes en *Drácula*, mutan, en manos de Fuentes, para reescribir ansiedades propias de la modernidad latinoamericana. El temor actual ya no es sobre las epidemias o el pecado, sino la pérdida de control psíquico.

Como se planteó en la hipótesis, se ha demostrado que, a pesar de los grandes desencuentros, tanto contextuales como temporales, entre las dos novelas hay un punto de suma importancia que comparten: la función del monstruo en la historia. Tanto *Vlad* como *Drácula* cumplieron una función especular que refleja cierta realidad humana que permanece oculta. Se vuelven carnadas investidas de

elementos aterradores para la época, las cuales permitirán mostrar el desenvolvimiento humano ante la angustia. Puede tratarse de la posibilidad de romper con los valores que estructuran a la familia e imaginar un rompimiento complejo que destruya la estructura social, pero también puede hablar de las tentaciones que evitan el dolor por la pérdida o de la mortalidad como condición propia de la naturaleza humana.

Sin los vampiros de las respectivas novelas, la represión reinaría en la psique de los protagonistas manteniendo inconcebibles algunos deseos que si se presentaran serían empujados por la culpa para regresarlos a la negrura. La aparición de los condes Drácula y Vlad no hacen más que sacar las pulsiones de la oscuridad y dejarlas a la luz, para dejar la difícil tarea a la persona de decidir si satisfacerlas o no.

Fuentes de consulta

- Agustí Aparisi, C. (2017). "Drácula en el cine: Coppola y Shore. Análisis comparativo de un arquetipo literario", en *Revista Internacional de Ciencias Humanas*, 6(1), SSN2530-4526, pp. 9-18.
- _____ (2016). "Calmet y el vampiro: un personaje del mal. Aproximación desde la antropología a la literaturización del fenómeno vampírico", en *Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII Universidad de Cádiz*, pp. 179-203.
- Akhtar, S. O. (2018). *Acerca de lo inconsciente de Freud*. Nueva York: Routledge.
- Aquilina, C. (2015). "He deformed transformed; or, from bloodsucker to Byronic hero-Polidori and the literary vampire", en *Revista Open Graves, Open Minds*, pp. 24-38.
- Aracil, M. G. (2009). *Vampiros. Mito y realidad de los no muertos*. Madrid: EDAF.
- Ardanuy, J. (2009). *Los vampiros, ¡vaya timo!* Pamplona: Editorial Laetoli.
- Arias, R. (2020). *The Supernatural*. Oxford: Oxford Bibliographies.
- Assoun, P. L. (2022). *La metapsicología*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Auerbach, N. (1995). *Our Vampires, Ourselves*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Autores varios (1998). *Biblia de Jerusalén (1a. ed.)*. Desclee De Brouwer.
- Bajtín, M. (1999). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI. Editores.
- _____ (1997). *Hacia una filosofía del acto ético*. Barcelona: Anthropos.
- _____ (1989). *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación, traducción Helena S. Krukova y Vicente Cazcarra*. Madrid: Taurus.
- _____ (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Breviarios.
- _____ (1981). *The dialogic imagination*. Austin: University of Texas Press.
- _____ (1929). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Moscú: Alkonost.

- Barber, P. (1988). *Vampires, Burial, and Death: Folklore and Reality*, New Haven y London. New Haven: Yale University Press, Library of Congress.
- Barthes, R. (2003). "La muerte del autor", en *In N. y. Araújo, Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios coloniales)*. (pp. UAM-I, pp. 339-345.). México: Universidad de la Habana/ / UAM-I.
- _____. (1986). *S/Z*. México: Siglo XXI Editores.
- _____. (1973). "Teoría del texto", en *Enciclopedia de la Pléyade tomo XV*. Encyclopaedia Universalis.
- Bottéro, J. (1998). *La religión más antigua: Mesopotamia*. Madrid: Trotta.
- Bruckner, A. (1934). *Etymologien. Slavia Casopis pro Slovanskou Filologii* v. 13, pp. 272-280.
- Bucci, G. (2008). "Otras metamorfosis del vampiro", en *Revista Humanitas Digital*. 35, pp. 23-32.
- Burgos López, C. R. (2014). "Unos cuantos vampiros colombianos", en *Revista Estudios de Literatura Colombiana*, núm. 34, pp. 99-118.
- Calderón, C. (2009). "Lo gótico y lo neogótico en la literatura peruana", en *Honores, E. y Portals, G. (eds.). (2009). Actas del coloquio internacional "Lo fantástico en la literatura y el arte en Latinoamérica"* (pp. 59–72). Lima: El lamparero alucinado.
- Calmet, A. (1746). *Dissertations sur les apparitions des anges, des démons & des esprits: et sur les revenans et vampires de Hongrie, de Bohême, de Moravie & de Silesie*. Paris: Chez De Bure l'aîné, Quai des Augustins à l'Image S. Paul.
- Campbell Thompson, R. (1903). *Devils and Spirits of Babylonia* (Series Utukkû Lemnûtu). Londres: Luzac & Co.
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.

- Cohen, J. J. (1996). "Monster Culture (Seven Theses)", en *J. J. Cohen, Monster Theory: Reading Culture*. Minnesota: Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Corsi, P. (2002). "Aproximación preliminar al concepto de pulsión de muerte en Freud", en *Revista Chilena de Neuro-Psiquiatría*, pp. 361-370.
- De Salazar, A. C. (2015). "Iconografía de la mitología griega. Monstruos. Los terroríficos enemigos del héroe (monstruos, híbridos y otros seres fantásticos)", en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos*, pp. 343-371.
- Domínguez Caparrós, J. (2009). *Introducción a la Teoría Literaria*. Madrid: Editorial Universitaria Ramon Areces.
- Drivet, L. (2010). "Sobre los mitos de Freud", en *Desde el Jardín de Freud* (núm. 10, enero-diciembre 2010), pp. 221-236.
- Echeverry, J. L. (2012). *Obras completas de Freud*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Eetessam Párraga, G. (2009). "Lilith en el arte decimonónico: estudio del mito de la femme fatale", en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 18, pp. 229-249.
- Fernández de Arroyabe, A. (2015). "Erotismo y profanación La representación de la violencia misógina en Drácula de Bram Stoker." *En EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, pp. 149-158.
- Filóstrato (1979). *Vida de Apolonio de Tiana*. Madrid: Gredos.
- Flò, M. F. (1994). *Vampiros: magia póstuma dentro y fuera de España*. Barcelona: Ediciones Luna Negra.
- Foucault, M. (1999). *Les anormaux*. París: Seuil/Gallimard.
- Freud, Anna. (1954). *El yo y los mecanismos de defensa*. Buenos Aires: Paidós.

- Freud, S. (2017a). "De guerra y muerte. Temas de actualidad", en *S. Freud, Sigmund Freud. Obras completas*. Tomo XIV (pp. 273-302). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- _____ (2017b). "El chiste y su relación con el inconsciente", en *S. Freud, Sigmund Freud. Obras completas*. Tomo VIII. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- _____ (2017c). "Moisés y la religión monoteísta", en *S. Freud, Sigmund Freud. Obras completas*. Tomo XXIII (pp. 1-132). Buenos Aires: Amorrortu.
- _____ (2017d). *Obras completas: publicaciones prepsicoanalíticas y manuscritos inéditos en la vida de Freud: 1886-1899*, 2da ed., 14ª reimp. Buenos Aires: Amorrortu.
- _____ (2013). "La psique y sus operaciones", en *J. Strachey, Sigmund Freud. Obras completas*. Tomo XXIII (pp. 143-146). Buenos Aires: Amorrortu.
- _____ (2012) *Obras completas. Tótem y tabú, y otras obras*. Argentina: Amorrortu Editores.
- _____ (1994). *Cartas a Wilhelm Fliess (1887-1904)*. Buenos Aires: Amorrortu.
- _____ (1992a). "El creador literario y el fantaseo", en *S. Freud. Obras completas*. Tomo IX (pp. 123-136). Buenos Aires: Amorrortu editores.
- _____ (1992b). "El malestar en la cultura", en *S. Freud, Sigmund Freud. Obras completas*. Tomo XXI (pp. 57-140). Buenos Aires: Amorrortu.
- _____ (1992c). "La represión", en *S. Freud, Sigmund Freud. Obras completas*. Tomo XIV (pp. 135-152). Buenos Aires: Amorrortu.
- _____ (1992d). "Más allá del principio del placer", en *S. Freud, Sigmund Freud. Obras completas*. Tomo XVIII (pp. 1-63). Buenos Aires: Amorrortu.
- _____ (1981). "El poeta y los sueños diurnos (1907-1908)", en *Obras completas*. Tomo II. Madrid: Biblioteca Nueva.

- _____ (1979a). "La interpretación de los sueños", en *S. Freud, Sigmund Freud. Obra completa*. Tomo IV. Buenos Aires: Amorrortu.
- _____ (1979b). "La interpretación de los sueños", en *S. Freud, Sigmund Freud. Obra completa*. Tomo V. Buenos Aires: Amorrortu.
- _____ (1976). "Esquema del psicoanálisis", en *S. Freud, Sigmund Freud. Obras completas*. Tomo XXIII (pp. 133-210). Buenos Aires: Amorrortu.
- _____ (1975a). "Lo ominoso", en *S. Freud, Sigmund Freud. Obras completas*. Tomo XVII (pp. 215-252). Buenos Aires: Amorrortu.
- _____ (1975b). "Lo inconsciente", en *S. Freud, Sigmund Freud. Obras completas*. Tomo XIV (pp. 153-207). Buenos Aires: Amorrortu.
- _____ (1922). "Psicoanálisis y teoría de la libido", en *S. Freud, Sigmund Freud. Obras completas*. Tomo III. Madrid: Biblioteca Nueva,.
- _____ (1908). "El creador literario y el fantaseo", en *S. Freud, Sigmund Freud. Obra completa*. Tomo IX. Buenos Aires: Amorrortu.
- _____ (1901). "Psicopatología de la vida cotidiana (sobre el olvido, los deslices en el habla, el trastocar las cosas confundido, la superstición y el error)", en *S. Freud, Sigmund Freud. Obras completas*. Tomo VI. Buenos Aires: Amorrortu.
- Fuentes, C. (2010). *Vlad*. Ciudad de México: Alfaguara.
- García, C. (2000). *Vampirismo. Entre la realidad y la leyenda*. Madrid: Éride Editorial.
- Genette, G. (1989). "Palimpsestos. La literatura en segundo grado". Madrid: Taurus.
- Jolande Jacobi. (1983). *Complejo, arquetipo y símbolo en la psicología de C. G. Jung*. Paidós.
- González Christen, A. (2003). "De vampiros a vampiros", en *Foresta veracruzana*, pp. 53-58.

- Hernández Armenta, M. L. (2022). "Un acercamiento al dialogismo en Vlad de Carlos fuentes", en *Sincronía. Revista de Filosofía, Letras y Humanidades*, pp. 237-252.
- Hernández Ramírez, O. A. (2018). "Los Dioses de sangre en la cultura y el folclore de los pueblos", en *Revista Caribeña de Ciencias Sociales*: <<https://www.eumed.net/rev/caribe/2018/06/dioses-folclore-pueblos.html> //hdl.handle.net/20.500.11763/caribe1806dioses-folclore-pueblos>.
- Hidalgo Pérez, E. (2017). "Demonios Ladrones de energía humana", en *ArtyHum Revista de Artes y Humanidades* 39, pp. 8-25.
- Jack, G. (1995). *Beowulf. A Student Edition*. Clarendon: B Oxford.
- Jacobi, J. (1983). *Complejo, arquetipo y símbolo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jung, C. (1998). *Símbolos de transformación*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1997). *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1994). *Los complejos y el inconsciente*. Barcelona: Altaya.
- _____ (1993). *On the Nature of the Psyche*. En V. S. De Lazlo (ed.), *The Basic Writings of C.G. Jung* (pp. 47-133). New York: The Modern Library.
- _____ (1991). *Encuentro con la sombra. El poder del lado oculto de la naturaleza humana*. Barcelona: Kairos.
- _____ (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.
- Kallen, S. A. (2011). *Vampire History and Lore*. San Diego: Reference Point Press.
- Konstantinos. (1996). *Vampires: the occult truth*. Woodbury: Llewellyn Publications.
- Kristeva, J. (1980). *Pouvoirs de l'horreur: essais sur l'objection*. París: Fayard.
- _____ (1997). *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*. Paris: Intertextualité.
- _____ (1978). *Semiótica*. Madrid: Fundamentos.
- Laplanche, J. (2013). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

- López Santos, M. (2010). "Ampliación de los horizontes cronotópicos de la novela gótica", en *UNED. Revista Signa* 19, pp. 273-292.
- López Torres, D. (2017). "Cultura popular y letrada en Vlad, novela neogótica de Carlos Fuentes", en *Connotas. Revista de Crítica y Teoría Literarias*, núm. 17.
- Mauron, C. (1962). *Des métamorphoses obsédantes au mythe personnel: introduction à la psychocritique*. Paris: Librairie J. Corti.
- McNally, R. T. (1974). *A Clutch of Vampires*. Nueva York: Graphic Society.
- M. Olivares Merino, E. (2006). "El vampiro en la Europa medieval: el caso inglés", en *Cuadernos del Cemyr*, 14, pp. 205-232.
- Navarro Tejero, A. (2004). "Cuerpos femeninos imaginados: (Re)visiones de la mitología hindú", en *Sin carne: representaciones y simulacros del cuerpo femenino: tecnología, comunicación y poder* (pp. 263-266). Sevilla: Arcibel editores.
- Olivares Merino, J. A. (2001). *Cenizas del plenilunio alado: pálpitos y vestigios del vampiro en la literatura inglesa anterior a Dracula de Bram Stoker: tradición literaria y folclórica*. Jaén: Universidad de Jaén.
- Orea Rojas, M. C. (2022). "La erotización, lo siniestro y la otredad en la literatura vampírica: Las niñas-vampiro" en *Entrevista con el vampiro, Déjame entrar y Vlad*", en *Entropía*, vol. 3, pp. 43-57.
- Olmedo, N. E. (2010). "Ecos góticos en la novela y el cine del Cono Sur" (Tesis doctoral). University of Kentucky, Lexington, KY
- Palacios, J. (2008). "Divide y Triunfarás: La monstruosa amenaza de las alianzas femeninas en metamorfosis de apuleyo", en *D. Barrancos, & N. y. Domínguez, Criaturas y saberes de lo monstruoso* (págs. 174-185). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

- Planella, J. (2007). “Los monstruos”, en J. Planella, G. García, & R. Pablo, *Los monstruos y el psicoanálisis* (pp. 9-33). Barcelona: Editorial UOC.
- Poe, E. (2009). *Edgar Allan Poe. Cuentos completos*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Punter, D. y. Byron (2004). *The Gothic*. Malden: Blackwell Publishing.
- R.A.E. (2014). *Diccionario de la lengua española 23ª ed versión 23.5 en línea*. Consultado 05 de noviembre de 2022: <<https://dle.rae.es>>.
- Rey, C. (2009). “Las otras lecturas de Freud. Psicoanálisis y literatura”, en *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 29(1), pp. 145-155.
- Roas, D. (2019). “El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación”, en *Revista de Literatura*, enero-junio, vol. LXXXI, núm. 161, pp. 29-56.
- Rodríguez Domingo, J. M. (2012). *Imágenes de perversidad. El vampirismo en el arte*. Granada: Universidad de Granada.
- Romano Hurtado, B. (2023). “Estudio introductorio. Horror y escritura en voces femeninas de Latinoamérica.” En B. Romano Hurtado (Coord.), *Neogótico latinoamericano en la literatura escrita por mujeres. Estudios críticos de obras representativas del siglo XXI* (pp. 9–37). Toluca, México: Editora Nómada.
- Romero Jódar, A. (2009). “Bram Stoker’s Dracula. A Study on the Human Mind and Paranoid Behaviour”, en *ATLANTIS. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*. 31.2, pp. 23-39.
- Rosen, B. (2008). *La biblia de las criaturas míticas*. Madrid: Gia.
- Rozas, C. B. (2010). “Parodias vampíricas en el teatro mexicano de finales del XX”, en *Arrabal*, pp. 125-130.
- Sadurní, J. M. (2023). “Bram Stoker, el escritor que creó a Drácula”, en *Revista National Geographic*.

- Sánchez-Verdejo Pérez, F. J. (2022). *El vampiro en la mitología y en la historia*. Entropía, 03-22.
- _____ (2015). "El vampiro, epítome de la otredad gótica, como ser transgresor y el cristianismo", en *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, (3), pp. 65-76.
- Santiesteban, H. (2003). *Tratado de monstruos. Ontología teratológica*. Ciudad de México: Plaza y Valdés.
- _____ (2000). "El monstruo y su ser.", en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, Vol. XXI, núm. 81, invierno, 94-126.
- Sanz López, J. A. (2020). *Vampiros, príncipes del abismo: Un tratado inusual sobre vampirismo: la crónica definitiva de la búsqueda y explicación de este fenómeno*. Córdoba: Arcopress.
- Shildrick, M. (2002). *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self*. California: Sage Publications.
- Stephanou, A. (2014). *Reading Vampire Gothic Through Blood*. Londres: Palgrave MacMillan.
- Stoker, Bram (2017), *Drácula*. Ciudad de México: Planeta.
- _____ (1993). *Drácula*. Madrid: Cátedra.
- _____ (1897), *Drácula* (ed. J. A. Molina Foix). Madrid: Cátedra.
- Szigeth, A. (2004). *Vampiros. De Vlad el Empalador a Lestat el vampiro*. Madrid: Jaguar.
- Tovar, J. R. (2006). "Monstruos y seres fantásticos en la literatura y el pensamiento medieval", en *Poder y seducción de la imagen románica* (pp. 121-155). Universidad de Alcalá de Henares.
- Tubert, S. (2000). *Sigmund Freud. Fundamentos del psicoanálisis*. Madrid: EDAF.

- Turner, V. (1997). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure (renewed edition)*. New Jersey: Aldine Transaction.
- Tournefort, J. P. (1702). *A voyage to the Levant*. Paris
- Twitchell, J. B. (1985). *Dreadful Pleasures: An Anatomy of Modern Horror*. Oxford: Oxford University Press.
- Ventura, M. V. (2021). "Drácula y la teología", en *Saga Revista de Letras*, pp. 1-10.
- Wilson, K. M. (1998). "The history of the Word Vampire. A. Dundes (ed.), *The Vampire*" en *Casebook University of Wisconsin Press*, pp. 3-11.
- Wood, R. (2002). *The American Nightmare: Horror in the 70's*. Jancovich, Mark (ed.), *Horror. The Film Reader*, Londres: Routledge.
- Zimmerman, D. (2010). *El inconsciente y la ficción literaria*. Desde el jardín de Freud, (10), pp. 237-244.