



**Grado de Estudios Literarios**

**Trabajo de Fin de Grado**

**Curso 2021-2022**

**TÍTULO:**

**El vampiro y el ser humano. La evolución de la figura vampírica.**

**NOMBRE DEL ESTUDIANTE: Angelika Kiss**

**NOMBRE DEL TUTOR: David Viñas Piquer**



Barcelona, 17 de junio de 2022



### Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que soc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18 del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 17 de juny de 2022

Signatura:



## **Resumen** | |

El objetivo de este trabajo es hacer un recorrido por la historia de una de las figuras literarias más complejas del género fantástico: el vampiro. Una complejidad que nace del contraste de sentimientos que despierta en nosotros esta criatura que, por un lado, nos aterroriza y, sin embargo, nos hace sentir inevitablemente atraídos por él. Para ello, se ha abordado desde distintos puntos de vista su evolución, empezando por su origen en las leyendas rurales, pasando por un estudio del género fantástico al cual pertenece y centrándonos en su representación literaria más famosa, *Drácula*, hasta llegar a sus adaptaciones cinematográficas más determinantes durante el siglo XX. De esta manera, se pretende mostrar cómo, con el paso del tiempo, hemos ido acercándonos más a la esencia de este ser, una esencia que no deja de ser la nuestra propia más profundamente guardada.

**Palabras clave** | | Literatura fantástica | Recepción literaria | Psicoanálisis

## **Abstract** | |

The objective of this work is to take a journey through the history of one of the most complex literary figures of the fantastic genre: the vampire. A complexity that is born from the contrast of feelings that this creature awakens in us that, on the one hand, terrifies us and, however, makes us feel inevitably attracted to him. To do this, its evolution has been approached from different points of view, starting with its origin in rural legends, going through a study of the fantastic genre to which it belongs and focusing on its most famous literary representation, *Dracula*, until reaching its most decisive cinematographic adaptations of the 20th century. In this way, it is intended to show how, over time, we have been getting closer to the essence of this being, an essence that is still our own most deeply guarded.

**Keywords** | | Fantastic Literature | Literary reception | Psychoanalysis

Desde hace siglos, el vampiro ha sido origen de innumerables mitos del ser humano. Su presencia se encuentra en el folklore de gran parte del mundo occidental como símbolo de mal augurio, enfermedades y muerte. Las personas han sentido terror ante la sola idea de la existencia de este ser. Un ser que va en contra de todas las leyes de la naturaleza, que no respeta el orden natural de las cosas, que no puede morir, pero tampoco está vivo. Un ser que no solamente nos atormenta trasgrediendo la lógica de los vivos saliendo de su propia tumba, sino que además no significan nada para él las leyes del tiempo ni de la física. Un ser que adopta múltiples apariencias pudiendo asemejarse en un momento dado a un ser humano y, posteriormente, siendo cualquiera de las criaturas que acechan en la oscuridad y que han sido también símbolos del mal y de la muerte como pueden ser el murciélago o el lobo. Sin embargo, cabe preguntarnos, qué se esconde detrás del vampiro. Por qué, aunque desde sus inicios ha aterrorizado a la población hasta el punto de hacer exhumaciones a los cadáveres potencialmente “peligrosos”, ha sido también objeto de fascinación y atracción a partir de su llegada a la literatura. Siendo una criatura que en su origen ya es contradictorio, ha conseguido despertar en el hombre esa misma contradicción de sentimientos. Nos aterroriza y nos seduce, nos repulsa y nos atrae, somos deslumbrados por esta criatura condenándonos a nosotros mismos a la muerte sin que podamos evitarlo.

Pero ¿qué es el vampiro en realidad? La figura del vampiro no es una sola, sino la comunión de muchas otras criaturas que antiguamente aterrorizaron al ser humano. Según Norbert Borrmann encontramos en el vampiro características de, como mínimo, cinco categorías de criaturas fantásticas provenientes de distintas culturas: los muertos vivientes, los íncubos y los súcubos, los seres como las *stryx* de la antigüedad, las brujas de las tierras eslavas y los lobos y hombres lobo, esto le hace una de las criaturas más complejas creadas por la mente humana (N. BORRMANN, 1999, p. 14). ¿A qué responde esta complejidad? ¿Por qué, aunque sufriendo alteraciones como ha ido sucediendo a lo largo de los siglos, sigue siendo la figura predominante en el imaginario colectivo del ser humano? Y, si vamos más allá ¿cómo, siendo una figura que ha causado tanto terror es, sin embargo, inquietantemente parecido al hombre?

Si nos paramos a pensar, cualquier momento de la vida de una persona puede ser comparado con el vampiro. Ni siquiera los infantes, las criaturas más inocentes que puede concebir nuestra mente, se alejan de las características de este ser. De hecho, precisamente el lactante ha sido más de una vez relacionado con el vampirismo. Esta criatura que nace

del interior de su madre y que posteriormente succiona la leche del pecho para poder vivir crea una inquietante similitud con el vampiro. Vive dependiendo de ella y gracias a ella. Usa sus dientes para morder el pezón de la madre y absorber este líquido lleno de nutrientes. Encontramos, por lo tanto, el vampirismo ya desde el principio arraigado en lo más profundo de nuestro ser. Desde el propio infante que muerde y succiona a su madre y el placer que esto le supone hasta el estado de somnolencia que esta acción supone para la madre nos puede recordar al momento de encuentro entre víctima y vampiro, cuando el segundo deja a la primera en un estado de hipnosis y aletargamiento mientras le absorbe la sustancia vital. Hipnosis, anhelo... la madre igual que vemos con las víctimas del vampiro en la literatura no tiene más remedio que aceptar su papel, un papel que en gran medida desea.

Sin embargo, si miramos ya no solamente la evolución del hombre durante su crecimiento, sino la propia evolución humana dentro de la historia, volvemos a encontrar varios paralelismos entre las acciones del vampiro y las nuestras propias. Es común que en las leyendas se contraponga al vampiro a lo “natural”, lo “bueno”, lo “innato”. Él es siempre ese ser que vive en las tinieblas, en la oscuridad, que se alimenta de la vida y, por lo tanto, va en contra de lo ordinario para cualquier ser vivo. Sin embargo, nada más lejos de la realidad. Las acciones del vampiro son las más parecidas a aquellas que puede tener un animal en estado salvaje, en estado natural. Incluso el ser humano antes del encorsetamiento social se guiaba por la premisa que sigue el vampiro como organismo: la caza. Es el fundamento existencial de todo aquello que constituye la vida orgánica: «para conservar la vida, hay que succionar algo» (N. BORRMANN, 1999, p. 13). Para poder sobrevivir, nos vemos obligados a alimentarnos de algo y ese algo morirá inevitablemente para que nosotros podamos vivir. El vampiro es un cazador, ve necesidad y siente placer en ello. Ronda a sus víctimas para, lentamente, hacerlas caer en una red que las llevará directamente a su destino fatal. Como veremos, tanto el vampiro creado por Polidori como Drácula mismo son ávidos cazadores. Por ejemplo, en Lord Ruthven se explicita claramente ese rondar, observar como un halcón desde arriba para elegir entre las damas que asisten a las fiestas a su próxima víctima:

Sucedió que en el curso de las diversiones que tuvieron lugar un invierno en Londres, apareció en varias fiestas de la sociedad que marcaba el tono noble que destacaba más por sus peculiaridades que por su rango. Observaba la alegría a su alrededor como si no pudiese participar en ella. Al parecer, solo atraía su interés la risa ligera de las bellas, que él podía sofocar con una mirada, e infundir el temor en los pechos donde reinaba el aturdimiento. (J. W. POLIDORI, 2001, p. 101)

Y es que el pilar de la evolución humana ha sido siempre la caza. Cazar o ser cazado, y esa mentalidad sigue estando presente hoy en día de manera indirecta en todo lo que hacemos. La caza es, como dice Ortega y Gasset en su libro *Meditaciones sobre la caza*, donde lo compara con la felicidad del ser humano, ese «profundo y persistente deseo fundador en el ser del hombre» (1985, pp.11-19).

Vemos, por lo tanto, que tras la figura del vampiro se oculta realmente la esencia misma de un hombre que no sigue la lógica del mundo racional de la sociedad, tal y como expone Rosie Jackson en *Lo “oculto” de la cultura* recogido por David Roas en *Teorías de lo fantástico*:

Des de un mundo racional, “monológico”, la alteridad solo puede ser conocida y representada como lo extranjero, lo irracional, lo “loco”, lo “malo”. (...) Lo “otro” expresado a través de la fantasía ha sido categorizado como un área oscura y negativa – como el mal, lo demoníaco o lo bárbaro-, hasta que en lo fantástico moderno se lo ha reconocido como lo “oculto” de la cultura. (2001, pp. 143-144).

El vampiro personifica así el lado más oculto y oscuro del ser humano, es la degeneración humana y la perversión que anida dentro de cada uno de nosotros llevado a tal extremo que nos aterroriza. El vampiro es la sombra del ser humano, el reflejo de esa parte que conscientemente queremos alejar de nuestro pensamiento. Es todo lo que reprimimos, son esos pensamientos intrusivos que, cuando se nos presentan de manera diurna los enterramos bajo cimientos de lógica y represión y que, sin embargo, florecen cada noche cuando nuestro subconsciente toma el control de nuestra mente. No es de extrañar pues, que hayamos desterrado al vampiro como un ser nocturno que no soporta la presencia de la luz, ya que es en la oscuridad de la noche cerrada cuando nuestros más inquietantes pensamientos toman forma. El vampiro es, en resumen, el arquetipo de la sombra que Carl Gustav Jung nos presenta en su libro *Aion. Contribución a los simbolismos del sí-mismo*: «La sombra representa un problema ético, que desafía la entera personalidad del yo, pues nadie puede realizar la sombra sin considerable dispendio de decisión moral.» (C. G. JUNG, 1997, p.22). Ciertamente, es el lado oscuro de nosotros, todo aquello que queremos esconder, aquello de lo que nos avergonzamos, todo lo primitivo, salvaje, agresivo, sin embargo, es a la vez esa parte de nosotros que desea la libertad. Así encontramos en él, por ejemplo, la personificación de la drogadicción, pudiendo renunciar a todo excepto a aquello que lo mantiene vivo que es la sangre, tal y como se nos retrata en la película *Solo los amantes sobreviven*. También podemos encontrar en él la personificación de la sexualidad libre tantas veces reprimida socialmente, la violencia, la

rebeldía, la insensibilidad hacia todo lo que le rodea, el egoísmo, etc.... La lista llega a ser indefinida. Es sin duda la representación de nuestros miedos, pero también de aquellos anhelos y deseos que tan profundamente hemos enterrado en nuestro interior. De todo aquello que anida en nosotros y no queremos asumir. «El poder perverso del vampiro remite a nuestra propia degeneración, es la imagen de una decadencia y de la “suciedad” del interior del mundo.» (N. BORRMANN, 1999, p. 125)

Por ello, porqué el vampiro y el ser humano no son otra cosa que las dos caras de la misma moneda, necesitamos algo que nos diferencie. Algún obstáculo insalvable que nos recuerde que ellos son monstruos y nosotros no, algo que haga que, de manera lógica nos podamos diferenciar de un ser tan monstruoso, y ¿qué obstáculo es más insalvable que la muerte? El hecho de que el vampiro se convierta en un ser que no está vivo hace que alejemos el miedo de nosotros mismos y lo redirijamos a ellos. Nos recuerda que, pese a todo, no somos la misma criatura.

La eterna lucha entre el vampiro y el ser humano no es otra cosa, pues, que la lucha interna del hombre consigo mismo. De su luz contra su oscuridad. Huimos de él como huimos de las pesadillas que, sin embargo, viven dentro de nuestra cabeza. Lo silenciamos, lo reprimimos, pero siempre encuentra la manera de llegar a nosotros, porque, aunque no seamos capaces de aceptar esta parte nuestra, sigue dentro de nosotros. Por ello no podemos dejar ir al vampiro y por ello se transforma con la evolución del ser humano, porqué él no existe sin nosotros, pero nosotros tampoco sin él. De esta manera, el vampiro seguirá estando presente en el imaginario colectivo, siendo negado por la razón como un ser nacido de la fantasía que encuentra su lugar en el único sitio donde tiene la libertad para hacerlo: en la literatura, en el arte pictórico y en el cinematográfico.

Aunque las leyendas sobre vampiros se remontan muchos siglos atrás y las encontramos en diferentes culturas, para este caso es interesante destacar el pánico creciente que causó su figura en Europa durante el siglo XVIII. Se empieza a clasificar el vampirismo como una epidemia (idea que, posteriormente, vemos recuperado en el Nosferatu recreado por Murnau). Destacaron varios casos de muertos vivientes a los que las personas aseguraban haber visto vivos causando pánico y coincidiendo con una serie de épocas en las que los ciudadanos de ese lugar caían presos de enfermedades desconocidas. Había realmente varias causas para que este temor creciera hasta convertirse en prácticamente una ola que arrasó con toda Europa, entre ellos estuvo la presencia de enfermedades como la peste que, con la cantidad de contagiados y cadáveres que provocaba diariamente, difuminaba

la fina línea entre la vida y la muerte manteniendo una constante presencia de la segunda sobre la primera. También hay que tener en cuenta lo que se conoce como “muerte aparente”, el miedo ser enterrados vivos y los errores médicos que en la época daban lugar a estas situaciones fomentó la creencia en los vampiros, pues era común que, al desenterrar a alguien lo encontraran en una posición diferente de la que tenía en el momento de su sepultura. Por otra parte, también tenemos los que Norbert Borrmann llama los «aparentemente vivos» (1999, p. 86), aquellos que fueron enterrados y que años después, por cualquier razón que llevara a desenterrarlos, se los encontraban con el mismo aspecto que en el momento de su entierro. Todos estos factores mezclados con el imaginario innato del ser humano crearon un terror colectivo en la sociedad. No es ningún secreto que, cuando la mente humana se encuentra en un grado de excitación tan grande está mucho más predispuesto a caer en esas creencias que, en un estado normal, consideraría una locura. Tampoco es casual, pues, que cuando posteriormente el vampiro entrara en la literatura, tomaran gran importancia aquellos personajes considerados locos por los demás ya que el vampirismo y la locura o la predisposición a ella parecen ir siempre de la mano directa o indirectamente. Tendremos a los locos obsesionados por la acumulación y absorción de vidas como podrá ser el personaje de Renfield de Bram Stoker, aquellos considerados locos por los demás, aunque ellos estén perfectamente sanos como puede ser Aubrey en la novela de Polidori o incluso aquellos personajes que, estando cuerdos, padecen ciertos trastornos de sonambulismo y pensamientos que hoy llamaríamos intrusivos que les llevan a esconderse de los demás y consumirse interiormente preguntándose a sí mismos si están locos.

El hecho de que el vampirismo entrara en el mundo de la ciencia y la medicina como fenómeno tanto de enfermedad física como mental fue, además, un impulso más para que el pánico al vampiro se acrecentara. En el momento en que los médicos e investigadores, referentes de la lógica y la ciencia, se tomaron este hecho como algo digno de ser investigado ponía en relieve que tal vez eran más que meras leyendas y supersticiones pueblerinas. Hubo más informes médicos, actos y escritos de investigadores que fueron difundidos entre la población, llegando cada vez más lejos y convirtiendo el terror al vampiro en algo imparables que llenó la mente de las personas durante muchos años.

Sin embargo, este terror al vampiro que se creía verídico fue la razón de la creación en el Romanticismo del vampiro literario que, como veremos, poco tiene que ver con el concepto que se tenía anteriormente. Norbert Borrmann diferencia en el capítulo «El



vampiro en la ficción literaria» dos valoraciones distintas de la figura vampírica: una antes del 1900, considerándose la representación de la enfermedad, la fatalidad, la muerte y el terror; y uno posterior a 1900 cuando se convierte en una figura deseable, y, aunque mantiene su talante enigmático, lejos de provocarnos rechazo, anhelaremos saber más de él y comprenderlo.

El origen de esta transformación de nuestra concepción del vampiro podemos colocarlo en 1816, año en que se da la ya más que conocida reunión entre Lord Byron, el matrimonio Shelley y John William Polidori, creador del primer vampiro atractivo a la vez que peligroso, el vampiro basado en el seductor y poderoso Lord Byron: Lord Ruthven. Es en este cuento donde el vampiro adquiere ese aire aristócrata y sofisticado de un lord, un ser seductor que también nos hará pensar en lo que será el propio conde Drácula de Bram Stoker. La descripción que encontramos de este ser en *El vampiro* vemos que no concuerda bajo ningún concepto con la repulsión y monstruosidad que podíamos encontrar en cualquiera de las leyendas rurales previas:

Al parecer, solo atraía su interés la risa ligera de las bellas, que él podía sofocar con una mirada, e infundir el temor en los pechos donde reinaba el aturdimiento. (...) Sus peculiaridades eran la razón de que todas las casas le invitasen: todo el mundo quería verle, y los habituados a emociones intensas, que ahora sentían el peso del *ennui*, estaban encantados de tener con su presencia algo que les despertaba la atención. A pesar de la mortal palidez de su rostro, que jamás llegaban a encenderlo ni el rubor de la modestia ni la pasión de las emociones fuertes, era gallardo de figura y silueta, y muchas cazadoras de notoriedad trataban de conquistar con sus atenciones y obtener alguna prueba, al menos, de lo que ellas llamaban afecto... (J. W. Polidori, 2001, p. 101)

Curiosamente, aunque en 1931 Béla Lugosi interpreta a Drácula en su adaptación cinematográfica, su escenificación y su elegancia nos pueden recordar bastante más a esta descripción de Lord Ruthven que al conde que supuestamente interpreta. Vemos en Lord Ruthven la equiparación de ese ser que todos sienten como superior sin saber exactamente por qué y al que todos desean llegar de alguna manera, sin sospechar que, bajo esa máscara yace internamente el monstruo del que años atrás la gente huía. El vampiro es ahora la representación del deseo, de la sensualidad que da el poder y el misterio, se convierte en ese ser platónico que enturbia las mentes de todas las damas jóvenes. Si antes el vampiro salía a cazar como una bestia, ahora lo hace de manera sutil y estratégica. No salta sobre sus presas como un animal salvaje, como un monstruo, sino que, como una flor carnívora o una araña, deja que sean sus propias víctimas las que, inocentemente,

caigan en sus fauces. De hecho, las arañas tendrán un gran simbolismo en todo aquello literaria y cinematográficamente referente al vampiro (*Figura 1*).

Pero antes de hablar del vampiro como figura literaria, hay que entender el género literario en el cual se inscribe: el género de lo fantástico. Este género nació a mediados del siglo XVIII, en pleno Siglo de las Luces y, aunque este tipo de literatura iba en contra de todo lo que representaba la Ilustración, esto no impidió que fuera el primer género masivamente leído por la sociedad. La razón y la religión unidas hasta el siglo XVIII explicaban bajo un mismo concepto de real y natural todo lo que sucedía. Por lo tanto, no había lugar para la duda ni lo sobrenatural desconocido. En cambio, con la llegada del Siglo de las Luces, esto cambió y se excluyó a la religión como método para explicar la realidad racional: «El hombre quedo amparado solo por la ciencia frente a un mundo hostil y desconocido» (D. ROAS, 2001, p.21). Sin embargo, al negar la existencia de lo sobrenatural y todo aquello que no se pudiera explicar mediante la razón, lo único que se consiguió fue que la excitación y atracción por ello se trasladara a un lugar más libre, un lugar como la literatura donde se podía “jugar” con lo sobrenatural y lo desconocido como algo inofensivo. Con todo, aunque es en la Ilustración donde nace la literatura fantástica, esta alcanza su maduración durante el Romanticismo. A partir de esta emoción literaria nacida en el siglo anterior, los románticos indagaron cada vez con más entusiasmo en aquello inexplicable, oscuro y desconocido tanto de la realidad como del ser humano y que la razón no podía explicar: «Después de todo, el universo no era una máquina, sino algo más misterioso y menos racional, como debía serlo también el alma humana.» (D. ROAS, 2001, p.23)

Goethe lo denominó lo “demoníaco” lo que no se puede explicar ni por la inteligencia ni por la razón. Los románticos pusieron de manifiesto que había algo demoníaco, desconocido y sobrenatural dentro de nosotros mismos y de la realidad. La existencia de un mundo inexplorado tanto dentro del ser humano como en su entorno. Así, encontraron en la literatura fantástica el medio perfecto para expresar estas ideas: miedos, deseos, dudas, etc. Ideas que deben ser representadas en la literatura porque fuera de ella siguen siendo reprimidas al no entrar dentro del encorsetado racionamiento mental social.

Por ello, vemos en la literatura fantástica una serie de aspectos que lo conforman como género. Para empezar, debe haber siempre un elemento sobrenatural, algo que transgrede las normas de un mundo con las leyes completamente definidas y lógicas. Por lo tanto, este elemento sobrenatural no se puede situar dentro de un contexto completamente ajeno

al nuestro, sino que debe suceder en nuestra realidad (ya que en caso contrario se consideraría literatura maravillosa). No es literatura fantástica si lo sobrenatural no entra en conflicto con la lógica de su entorno. Es en un mundo como el nuestro donde, de repente, sucede algo inexplicable, ilógico que altera completamente el orden racional de las cosas. La literatura fantástica se encuentra, por lo tanto, unida a la realidad. Debe ser contado desde la óptica de nuestro contexto para conseguir una sensación determinada en el lector. Esta sensación, y, por lo tanto, otra de las características del género, es la de incertidumbre o angustia que se produce en el lector. Sería la “vacilación” o “duda” como lo refiere Tzvetan Todorov, lo “siniestro”<sup>1</sup> de Sigmund Freud o el “miedo” de H. P. Lovecraft. Se cuestiona la naturaleza misma de la realidad y de nosotros mismos:

El relato fantástico provoca -y, por lo tanto, refleja- la incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio yo: la existencia de lo imposible, de una realidad diferente de la nuestra conduce, por un lado, a dudar acerca de esta última, y por otro, y en directa relación con ello, a la duda acerca de nuestra propia existencia. (...) En definitiva, la literatura fantástica pone de manifiesto la relativa validez del conocimiento racional al iluminar una zona de lo humano donde la razón está condenada a fracasar. (D. ROAS, 2001, p. 9)

Esta sensación va de la mano con otro concepto: lo sublime. Hablamos de un efecto psicológico que se relaciona con el peligro. Lo terrible es la fuente principal de donde emana lo sublime. Provoca asombro, pero siempre acompañado de miedo y de oscuridad. Empezamos a sentirnos inseguros y confusos. El efecto se consigue mediante unos ingredientes como son las mansiones medio derruidas, la ambientación gótica o la oscuridad. Son ingredientes que provocan por sugestión que se active nuestra imaginación y se vincule con monstruos, fantasmas o, como es este caso, vampiros. Solo cuando algo es más fuerte y grande que nosotros y se connota con algún peligro puede crear el efecto del sublime. Sin embargo, hay otra condición para ello y es que aquello peligroso nos atraiga al mismo tiempo, que no solamente esté connotado negativamente. Hablamos pues de un efecto totalmente paradójico, contradicciones que se dan dentro de una misma persona al ser espectador. Para explicar esto los románticos lo bautizaron como *horror delicioso*. Por ejemplo, vemos en el caso de Drácula de Bram Stoker antes de que sepamos quién es el conde, nos sitúan en un momento en que el espectador va a recibir el efecto

---

<sup>1</sup> Lo siniestro publicado por Freud en 1919 donde explica un cuento fantástico (*El arenero*). Define aquello siniestro como una presencia inquietante en la vida cotidiana. El retorno de algo guardado en el subconsciente que nos hace sentir angustia y terror. Sería un ejemplo de ello el miedo a los muertos. Miedos que no se han superado y que están dentro de nosotros esperando el momento para apartar la razón y reaparecer en nuestra imaginación.

de lo sublime. Es importante recalcar que la naturaleza de por sí no tiene nada de sublime, es el trato que hace el escritor de los elementos de la naturaleza lo que hace que tenga este efecto. Se genera una expectativa. Lo sublime nos muestra, en un principio, el gran poder de la naturaleza y como, a su lado, el ser humano tiene la sensación de no ser nada. Necesitamos una respuesta emocional. Se insiste en el efecto que experimenta el lector ante un paisaje sublime. Las emociones pasan al primer plano. No importa tanto lo que se observa, sino lo que el lector siente cuando imagina aquello. Para acrecentar esta sensación en la literatura fantástica se opta por testigos, pero no valen cualesquiera, deben ser testigos serios, como los científicos, médicos, sacerdotes... Tenemos, por ejemplo, en Drácula al doctor Van Helsing y al doctor Seward, ambos médicos y científicos. Además, es importante que reaccionen intentando inicialmente encontrar una explicación lógica sobre lo que han visto. Cualquier explicación antes de la aceptación de lo increíble. Los testigos de lo fantástico se obsesionan con el hecho sobrenatural, no duermen intentando encontrar una solución a lo que ha sucedido. Esto crea en el lector la sensación de verosimilitud del texto.

Por supuesto, hay distintos puntos de vista de lo que es el género fantástico y en lo que ha derivado. Por un lado, tenemos a Todorov para quien lo fantástico se situaba simplemente en el hecho de dudar o vacilar acerca de la explicación lógica o sobrenatural de un hecho determinado. En el caso de que se decantara por una explicación lógica, el texto ya entraba en el género de lo extraño y, en el caso de que la resolución fuera ilógica, se entraba en lo maravilloso. Por lo tanto, diferenciaba entre cuatro géneros: el extraño puro, donde los sucesos simplemente dejaban perplejos al personaje y al lector, pero había rápidamente una explicación lógica; lo fantástico-extraño, donde sucedía algo sobrenatural que rompía la lógica del mundo racional y creaba la vacilación en el lector, pero finalmente se solventaba con una explicación lógica; lo fantástico-maravilloso, donde esta vacilación se resolvía en una explicación sobrenatural; y lo maravilloso puro, donde se instauraba lo sobrenatural en un mundo imaginario que no tenía por qué responder a las leyes lógicas de nuestro mundo y, de esta manera, no se daba el efecto de duda o vacilación ante ningún hecho porque no se transgredía el orden racional. Lo fantástico queda limitado simplemente al momento de la duda. Por el contrario, Rodríguez Pequeño reunía bajo esta denominación toda aquella literatura en la que había un hecho que no se podía explicar racionalmente. En su caso, aquello que limitaba el género era simplemente la transgresión de la realidad lógica.

Por otra parte, según Todorov la literatura fantástica se habría terminado en el siglo XIX. Este género no tendría razón de existir en el siglo XX puesto que la función de esta literatura era mostrar lo que se consideraba tabú. Sin embargo, con la aparición del psicoanálisis estos temas habrían perdido consideración. Sería un ejemplo Kafka, donde algo sobrenatural es considerado natural, pero dentro de nuestra realidad. Actualmente, habría lo que Jaime Alazraki denomina literatura Neofantástica, que se diferenciaría de la fantástica por su visión del mundo, su intención y su *modus operandi*. Estos textos asumen la realidad como si fuera una máscara detrás de la cual se oculta una segunda realidad. Mientras lo fantástico pretendía abrir una brecha en nuestra realidad, este género muestra la realidad como algo lleno de agujeros desde las cuales podemos atisbar esa segunda realidad escondida. Tampoco pretende provocar miedo o angustia, nos produce perplejidad tal vez por la situación narrada, pero no se busca el miedo. El objetivo es ser portadores de un sentido metafórico como única manera de llegar a esa segunda realidad escondida (lo que él denomina *metáforas epistemológicas*). Por último, en el *modus operandi*, el género neofantástico prescinde de lo que Roger Bozzetto llamaba *acondicionamiento*, no introduce lentamente al lector a una realidad donde pueden pasar cosas sobrenaturales, sino que, simplemente, pasan. Podemos ver que este cambio o evolución del género se debe a que el mundo a partir del siglo XX se convierte en una realidad incierta, en la que no nos podemos fiar de nada, ni de lo que considerábamos lógico. Si no sabemos qué constituye nuestra realidad, no podemos transgredirlo perdiendo el efecto inicial del género fantástico:

Digamos, finalmente, que, si el cuento fantástico es, como ha señalado Caillois, contemporáneo del movimiento romántico y como este un cuestionamiento y un desafío del racionalismo científico y de los valores de la sociedad burguesa, el relato neofantástico está apuntalado por los efectos de la primera guerra mundial, por los movimientos de vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo, entre otros factores. (J. ALAZRAKI, dentro de *Teorías de lo Fantástico*, 2001, p.280)

Pero volvamos al género fantástico como tal. Como se ha indicado anteriormente, aunque surge en plena Ilustración, no es hasta el Romanticismo donde halla su punto álgido y es precisamente donde se sitúa la novela vampírica más importante hasta ahora y es que, aunque fue Polidori quien dio origen a la fiebre literaria del vampiro, no es solamente por él que el siglo XIX se convierte en el siglo de oro del vampiro. La figura del vampiro como un Lord sofisticado, elegante y poderoso también lo encontramos en una de las novelas que más adaptaciones cinematográficas ha tenido y cuya existencia dio paso al origen de muchas novelas de esta temática. Si en Lord Ruthven veíamos ese ser superior y casi

inalcanzable al que anhelaban los corazones de todas las damas, en *Drácula* (1897) de Bram Stoker predominará una representación algo distinta. Si bien seguimos teniendo ese conde poderoso e influyente que mentalmente atrae a sus víctimas hacia él, también encontramos más presente que en Polidori la parte desagradable del vampiro que, de tanto en tanto, nos recuerda que en el fondo sigue siendo ese monstruo al que hay que temer y que se hace aún más notable debido a las transformaciones que Stoker hábilmente usa para este fin. Así, en un primer momento el conde se presenta como «... un hombre viejo, alto, bien afeitado y vestido de negro de la cabeza a los pies, sin la menor nota de color en ninguna parte.» (B. STOKER, 2021, p. 48) para, posteriormente, describirlo como:

Su rostro era fuerte, muy fuerte, aguileño, con una nariz delgada de alto puente y las fosas nasales arqueadas de una manera peculiar; la frente abombada, con poco pelo en torno de las sienes, pero abundante en el resto de la cabeza. Sus cejas, riadas y muy tupidas, casi se unían sobre la nariz. Su boca era dura y de aspecto cruel, con dientes extraordinariamente blancos y afilados, que asomaban sobre los labios, cuyo brillante color rojo denotaba una sorprendente vitalidad en un hombre de su edad. Tenía las orejas pálidas y puntiagudas por arriba; la barbilla era ancha y fuerte, y las mejillas firmes, aunque delgadas. La impresión general era de una palidez impresionante. Ya antes había visto sus manos (...); pero observándolas ahora más de cerca, noté que en realidad eran toscas, anchas y con dedos cuadrados. Curiosamente, tenía pelo en el centro de la palma. (...) Cuando el conde se inclinó sobre mí y sus manos me tocaron, no pude reprimir un escalofrío. Quizá fuera por la fetidez de su aliento, pero sentí unas náuseas tremendas que no fui capaz de disimular. (B. STOKER, 2021, pp. 53-54)

Como podemos observar, no es precisamente la descripción de alguien atractivo y atrayente como podía serlo Lord Ruthven, sino más bien un ser poderoso bajo el cual se intuye una terrible existencia que hace que nuestros sentidos nos digan que demos marcha atrás y huyamos lo antes posible. Y es que Stoker, basándose en una de las figuras históricas que más se ha relacionado con el vampirismo como es Vlad Tepes<sup>2</sup>, El Empalador, se propone ir más allá del vampiro byroniano y unir en su novela los mitos antiguos y modernos del vampirismo. Si Polidori había creado ese vampiro byroniano tan diferente de los vampiros “reales” de las culturas y leyendas populares, Stoker no lo ignora, sino que da forma a un vampiro en el que se unen todas sus facetas considerándose, por ello la última gran novela gótica. Así, tenemos una obra en la que desde el principio se ven las supersticiones de los pueblerinos y un conde que parece irse transformando a medida que avanza el argumento sin tener un aspecto fijo. Al inicio nos

---

<sup>2</sup> Emperador recordado por ser el más cruel y sanguinario, conocido como “Drácula” (Hijo del Dragón) por el título de “Dracul” (Dragón) que obtuvo su padre Vlad II, príncipe de Valaquia, al ingresar en La orden del Dragón por decreto del emperador Segismundo de Luxemburgo.

encontramos con ese anciano antes descrito que, aunque elegante, parece bastante débil, después a un joven conde alto y pálido que vaga por la ciudad y, a la vez, podemos entrever distintas transformaciones en animales y bestias como pueden ser el perro o un enorme murciélago. Coppola, director de *Bram Stoker's Dracula*, supo adaptar cinematográficamente muy bien estas distintas facetas, como veremos posteriormente.

Después de esta novela, aunque el mito del vampiro se vuelve tan famoso (o puede que precisamente por eso) se da una banalización y comercialización de su figura siendo protagonista de novelas mucho menos complejas y mucho más superficiales. Aunque existen algunas excepciones<sup>3</sup>, se convierte al vampiro en la excusa para crear novelas de acción, horror, sexo e incluso románticas. Los vampiros dejan de causar esa mezcla de terror y atracción para convertirse en un simple anhelo de masas. También surge otra manera más paródica y humorística de tratar la figura del vampiro que nos hace reírnos de él. Sin embargo, esto nos lleva a otra cuestión y es que si consideramos la figura del vampiro (recordemos, un ser sin reflejo propio) como un reflejo de nuestro propio ser, en el fondo su parodización no deja de ser una crítica a nosotros mismos disfrazados de otro ser en el cual volcamos nuestras propias imperfecciones y esas características que serían demasiado incómodas de ver si no fuera un monstruo en quien se representan.

Cualquiera que haya leído la obra de Bram Stoker y, posteriormente, haya visto las adaptaciones cinematográficas de *Dracula* se dará cuenta de hasta qué punto pueden diferir entre ellas las lecturas que han hecho cada uno de los directores. Si tomamos el ejemplo de las tres grandes adaptaciones de Murnau, Browning y Coppola, tendremos como resultado tres historias que, aunque tienen una base innegablemente similar, son muy distintas entre sí.

Para entender esto, primero debemos entender que los propios directores en su momento fueron lectores y, por lo tanto, receptores de una obra y, tal y como sabemos de la teoría de la recepción estética, el lector no es un mero cascarón vacío que absorbe de manera pasiva un sentido que el autor otorga a su novela como se creía previamente con el formalismo ruso, sino que a partir de los años 50 se reivindica su reconocimiento como parte activa sin la cual ese texto no llegaría a producir sentido completamente: «La

---

<sup>3</sup> Tenemos, por ejemplo, a Anne Rice, quien en 1976 en sus *Crónicas Vampíricas* nos proporciona una evolución del trato de la figura del vampiro. Inicia la identificación del lector con el vampiro introduciendo la escritura en primera persona de esta criatura. De esta manera, se le humaniza acercándolo psicológicamente más al lector.

historia de la literatura se presenta en adelante como un proceso en el que el lector, como sujeto activo, aunque colectivo, está frente al autor, que produce individualmente, y ya no puede ser eludido, como instancia mediadora, en la historia de la literatura.» (H. R. JAUSS, 1987, p. 74). Además, como hemos visto anteriormente, en la literatura fantástica es especialmente importante el lector ya que prácticamente la totalidad del éxito del género depende del efecto que se despierte en él. Tal y como explica David Roas en la introducción a su *Teorías de lo fantástico*, la participación del lector es fundamental para conseguir el efecto fantástico ya que dependerá de lo que conozca el lector y lo que sea natural para él conseguir una transgresión o no de la realidad. Lo fantástico depende de lo real y lo real depende de lo que conocemos. Es esencial tener en consideración el horizonte cultural y de expectativas del receptor del texto.

A partir de estas teorías vemos cómo depende de distintos factores como el bagaje cultural y social del lector o sus experiencias vitales interpretar de una manera u otra una misma obra. De este modo, se crean lecturas y representaciones muy desiguales que difieren no solamente entre ellas, sino también de la propia intención del autor. Esta teoría se sustenta, a su vez, sobre dos ideas que son el horizonte de expectativas y el horizonte de experiencias. La importancia de esta teoría radica en que se pone sobre la mesa la importancia del receptor, es decir del lector de un texto, a la hora de hacer sentido de una obra.

Dentro de la estética de la recepción tenemos dos perspectivas que nos pueden ayudar a entender cómo la lectura de una obra como la de Stoker ha tenido tantísimas adaptaciones distintas a lo largo del siglo XX: la de Hans Robert Jauss, que se basaría en un estudio sobre la historia de la recepción y la de Wolfgang Iser que se centra más en la estética del efecto. Es importante distinguir entre las dos visiones porque en el caso de Jauss hay una voluntad de *reestructurar* la manera en que se escribe y, en cambio, con la perspectiva de Iser hay una voluntad de *entender* qué pasa dentro de la mente del lector en el proceso de lectura.

Jauss en *Historia de la literatura como provocación a la teoría literaria*, escrito en 1967, inaugura lo que será la estética de la recepción y es donde defenderá la necesidad de hacer una historia de la literatura desde una perspectiva diferente a la que se había llevado a cabo hasta entonces. El horizonte de expectativas desde donde leen los lectores está formado por las normas conocidas de la poética inmanente del modelo literario al cual pertenece una obra, es decir, de todo aquello que da pistas al lector sobre cómo interpretar



una obra. Según esto, cuando empezamos a leer un contenido, ya tenemos una serie de categorías que nos ayudan a decidir hacia dónde nos conducirá ese texto. Se hace uso de la comparación tanto con otras obras de la época como con las obras de su mismo género. Todo esto forma parte de una serie de prejuicios que nos ayudan a entender e interpretar lo que estamos leyendo, nos hacen dialogar con la obra<sup>4</sup>. Sería la suma de conocimientos e ideas preconcebidas que determinan la posición desde la cual el público de cada época acoge y valora una obra.

Con esto muestra el papel preponderante que tiene el lector a la hora de construir el texto, intentar entender cómo se produce el proceso de lectura para ver cuáles son los condicionantes que hay que tener en cuenta:

En efecto, la literatura y el arte solo se convierten en proceso histórico concreto cuando interviene la experiencia de los que reciben, disfrutan y juzgan las obras. Ellos, de esta manera, las aceptan o rechazan, las eligen y las olvidan, llegando a formar tradiciones que pueden incluso, en no pequeña medida, asumir la función activa de contestar a una tradición, ya que ellos mismos producen nuevas obras. (H. R. JAUSS, 1987, p. 59)

Uno de los aspectos que interesa a Jauss es reconstruir las preguntas a las cuales daba respuesta el texto en el pasado. Entender cuál es el horizonte original de la obra y ver qué sedimentos han ido dejando a lo largo de los años. Se ve la creación literaria como parte de la interacción social y la construcción de dinámicas sociales, la interacción entre producción y consumo de la obra que forma parte del mercado en el que se mueve la literatura.

En el caso de Iser, hablamos de la estética del efecto. Una de las ideas que recupera es la diferencia entre el polo artístico, es decir, el creado por el autor; y el estético, el creado por el lector. Esta dinámica explica la variedad de interpretaciones que pueden surgir de una misma creación artística. Cualquier obra pasa por el diálogo constante entre estas dos instancias y es importante tener en cuenta que la concreción de la obra literaria del lector no es la reconstrucción de un sentido previo que ya estaba presente en el escrito. El lector no desvela un sentido oculto en el texto, sino que crea un sentido a partir de lo que le permite la obra. Cada frase del texto proyecta una determinada posible lectura y crea un

---

<sup>4</sup> Un conjunto de prejuicios que viene, por un lado, de la epistemología filosófica de Popper, de la filosofía del conocimiento, y, por otro lado, de la filosofía de Gadamer quien habla del horizonte de preguntas.

horizonte de expectativas. Por cada proyección de sentido que nos da el texto, nuestra mente crea otras posibilidades:

Cada lectura deviene así una actualización individualizada del texto en la medida en que el espacio de relaciones débilmente determinado permite alumbrar configuraciones diferentes de sentido. Una configuración de sentido tiene para cada lector un grado alto de determinación que surge de las muchas decisiones y selecciones surgidas en el curso de la lectura sobre el modo de relacionar los correlatos de enunciados mutuamente referidos. Ahí se basa la actividad especialmente creadora que experimenta el lector de textos literarios. (W. Iser, 1989, p. 153)

El autor deja deliberada o casualmente unos espacios vacíos que completamos con nuestra propia imaginación. Por ejemplo, en el caso de la obra que tratamos, sabemos que Stoker se inspiró en la figura histórica de Vlad Tepes, pero lo deja indeterminado y en cada caso es el propio director de la adaptación cinematográfica quien recrea ese personaje según las posibilidades que ha creado su mente. Así, por ejemplo, es Coppola y no Stoker quien, desde su recepción, decide determinar qué sucedió en el pasado histórico de este personaje para darle un sentido a sus acciones. Para ello, coge distintos momentos como puede ser el instante en que le reprochan al conde que él no es capaz de amar a lo que él asegura que sabe amar y ha amado (B. STOKER, 2021, p.83) y desde su visión como lector imagina un pasado humano y lleno de dolor para este personaje siendo esto la causa de su conversión en un monstruo. Pasa algo parecido en la adaptación de Browning cuya película está más bien basada en la obra de teatro de Hamilton Deane quien le creaba un pasado a Renfield que Stoker obvia explicando un encuentro previo con Drácula que hace precisamente que se vuelva loco y que le da un sentido a que este sea su “amo”. Por lo tanto, la lectura no es simplemente una decodificación de lenguaje, sino que vamos concretando todo aquello que nos preguntamos y que la obra no delimita.

La finalidad de Iser es conocer el proceso hermenéutico de la lectura. Un proceso que nos describe la presencia de un conjunto de correlatos y enunciados que lo que hacen es prefigurar un horizonte y una idea de la obra que nosotros vamos completando y modificando a medida que vamos leyendo. Colaboramos en la construcción del texto como lectores. Construimos juntamente con lo que nos ofrece el texto una forma de interpretación de la obra con las indeterminaciones antes comentadas. Definimos todo lo que la obra no delimita, todo lo que necesitamos para comprender pero que la obra no nos ofrece. La manera en la que hacemos esto nos habla de nuestra propia trayectoria como lectores y cuáles son nuestros prejuicios y nuestra manera de relacionarnos con la obra. Esta dialéctica nos ayuda a entender las diferentes posibilidades de lectura de un mismo

texto. Consiguientemente, tanto si nos satisface la lectura que han hecho en este caso estos tres directores de la novela de Stoker como si no, inevitablemente se hace evidente el papel fundamental del lector en la construcción de sentido de una obra. Aquello en lo que el lector se ha fijado hará que sea una lectura diferente del de otra persona que resaltará otras partes dándole otro significado.

Iser también comenta la diferencia en la manera de percibir la imagen mental que se produce cuando estamos leyendo, esto se diferencia de la imagen que podemos percibir en las adaptaciones cinematográficas y es precisamente este factor el que nos provoca muchas veces aversión hacia una película:

La diferencia entre los dos tipos de imágenes consiste ante todo en que en la película hay una percepción óptica con preexistencia del objeto. Los objetos tienen, en comparación con las imágenes mentales, un grado superior de determinación. Y es precisamente esta determinación la que se recibe como una decepción, incluso como un empobrecimiento. (...) La versión filmada de una novela neutraliza la actividad de composición propia de la lectura. (W. Iser, 1989, pp. 155-156)

Durante la lectura, si no nos paramos a pensar en algún detalle como puede ser el color de ojos de un personaje y el autor tampoco nos lo describe, no lo tendremos presente. Sin embargo, cuando este relato se adapta a un lenguaje audiovisual, es siempre una decisión determinada por la lectura del director. Por ello, en el momento que vemos una película adaptada de una obra literaria, nos sentimos rechazados. La imagen impuesta de la lectura de una persona externa nos imposibilita la participación en la creación de sentido. La relación con la obra desde una adaptación cinematográfica elimina una parte importante de la experiencia estética porque ya no estamos implicados en la construcción de sentido, estamos obligados a ser unos meros espectadores pasivos de la lectura limitada por otra persona. Esa capacidad de imaginar e inventar que se pone en juego a la hora de completar lo que leemos se anula. Mientras leemos, según Iser, experimentamos una vivencia, extraemos conocimiento del mundo a través del proceso de lectura. Es decir, en este proceso ponemos en cuestión también la manera que tenemos de percibir no solamente lo que está en la obra, sino también lo que se encuentra fuera de ella. Nos damos cuenta de cuáles son nuestros prejuicios como lectores y, por lo tanto, de cómo juzgamos el mundo que nos rodea. Esto se pone aun más de manifiesto en los filmes donde nos damos cuenta de que nuestros prejuicios nos han hecho no ver cosas que otro sí que ha visto, o nos has ha hecho verlo de otra manera. Todo texto tiene unos potenciales que no todos experimentamos de la misma forma, si es que lo hacemos siquiera.

En el caso del vampiro, sin embargo, la cosa se vuelve aún más compleja ya que no hablamos de un personaje creado en una novela, sino de un ser que tiene a sus espaldas muchos siglos de imaginario alimentado a partir de leyendas de distintos lugares y distintas épocas. Además, como hemos visto, esta representación se verá afectada en gran parte por la aparición del psicoanálisis. Se unen en su representación no solo las indeterminaciones que un autor puede haber dejado en una novela, sino que una figura tan arraigada en el inconsciente colectivo como este también bebe de las indeterminaciones, prejuicios y creencias de todo el folklore que ha ido pasando de generación en generación, evolucionando y cambiando igual que evoluciona y cambia el ser humano. El vampiro resulta ser algo que va mucho más allá de una figura nacida de la literatura y, por ello, nuestra mente encuentra en él muchas más cosas a explicar y nuestra tendencia, según cómo sintamos a esta criatura será la de representarlo lo más alejado posible de nosotros como seres humanos o todo lo contrario, ir más allá e intentar comprenderlo. Por ello podemos ver tantas facetas distintas de una única figura, porque como se ha comentado anteriormente, no deja de ser la representación de un arquetipo arraigado en el fondo de nuestro subconsciente.

Con todo esto podemos entender las distintas adaptaciones que hace cada director de *Drácula* empezando por la propia representación de nuestro protagonista.

En el caso de *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* de Friedrich Wilhelm Murnau, vemos una representación del vampiro Drácula que no se corresponde en absoluto a la imagen creada por Bram Stoker en su novela. Aunque por la trama está claramente inspirado en esta novela, Murnau decide cambiar no solamente los nombres de los personajes, sino también esa imagen aristocrática y elegante del vampiro de Stoker<sup>5</sup>. Lejos de ser ese atractivo galán atrayente e hipnotizante, encontramos un vampiro más parecido a un ser enfermo que a un ser inmortal. Y es que, en este caso, Nosferatu es la equivalencia a la enfermedad<sup>6</sup>, a la peste que traerá consigo a Londres a su llegada. Murnau nos representa un ser encorvado, completamente pálido y sin pelo, nariz aguileña, ojos sin vida, cejas pobladas (tal vez la única característica que comparte con el Drácula de Bram Stoker) y garras largas y puntiagudas. Además de ello, por supuesto, se pueden apreciar dos incisivos muy juntos justo en el centro de su boca sin color ([Figura 2](#)).

---

<sup>5</sup> En parte, porque no había adquirido los derechos para la representación de la novela de Bram Stoker.

<sup>6</sup> De hecho, aunque el término «Nosferatu» en la novela de Stoker signifique “No-muerto”, su origen etimológico más seguro proviene del término «Nosophoros», palabra griega que quería decir «transmisor de enfermedades».

Nosferatu es un monstruo, literalmente un cadáver vuelto a la vida más parecido si cabe a la representación que podríamos tener de Frankenstein. Sus movimientos son limitados, no tiene flexibilidad, camina de manera rígida y su posición de espera a Hutter en la puerta es con los brazos en el centro del pecho, postura que nos recuerda inequívocamente a alguien sepultado. Nosferatu es la representación del vampiro tal y como contaban las leyendas rurales a las que tanto temían las personas en el siglo XVIII. Es la representación de la muerte, de la enfermedad. Además, Murnau, con el juego de las sombras nos hace evidente la identificación del vampiro con el arquetipo de la sombra de Carl Jung ([Figura 3](#))

En cambio, en *Drácula* de Tod Browning, vemos cómo está mucho más presente la idea del vampiro aristocrático y atractivo más acorde con lo que esperaríamos de un conde, aunque, como comentaba anteriormente, obvia grandes características del Drácula de Stoker para aludir más al Lord Ruthven de Polidori.

En este caso, Browning tiene especial interés en mostrar la doble cara de Drácula a partir de los ojos y la mirada. Así, este conde tiene un gran carisma dando la bienvenida a Renfield, su huésped, con una sonrisa carismática y despreocupada. Sin embargo, vemos cómo en sus ojos brilla el hambre, el anhelo que no percibe su presa quien solamente ve su máscara, atrayéndolo como el depredador que es hasta que cae en su trampa.

Por último, tenemos *Bram Stoker's Dracula* de Francis Ford Coppola quien, aunque promete ser la versión más fiel a la novela, nos muestra una vez más cómo es su propia visión como lector y receptor de una obra la que le da sentido a su propia y subjetiva manera de entenderlo. Por ello, encontramos en esta película quizá al Drácula más complejo, humanizado y distinto de entre los tres. Aunque sigue la idea del vampiro como aristócrata, Coppola introduce diversas facetas dentro de un mismo personaje físicamente que muestran, así, esa unión de características que Bram Stoker también mostraba en su vampiro. De esta manera, tenemos a un Drácula como su joven versión histórica Vlad Tepes, como un anciano aristócrata que pocos pensarían que puede acaso moverse (y que puede incluso recordarnos un poco a ese conde Orlok de aspecto senil y enfermo), como un hombre-lobo lascivo y perturbador o como un murciélago enorme y repulsivo. Sabe cuándo mostrar cada faceta y cada una de estas transformaciones viene acompañado de un cambio en el propio comportamiento del ser.

Por lo tanto, vemos que ya solamente con la representación del protagonista hay grandes modificaciones que concuerdan en cada película con las ideas a las que más énfasis quieren poner sus directores o a la lectura que ellos proponen. Sin embargo, hay otros factores que son interesantes de analizar para ver cómo ha ido evolucionando la temática vampírica en estas adaptaciones.

Empezando por Murnau y habiendo visto la representación del conde Orlok, no nos puede extrañar que sea precisamente la peste, la enfermedad, la idea principal que sobrevuela en toda la película. Murnau deja de lado la romantización que ocurrió con la entrada del vampiro en la literatura y recupera esa visión del vampiro como iniciador de epidemias y enfermedades tan arraigada en el antiguo folklore y que también responde al miedo que, como nos cuenta Norbert Borrmann, había en el siglo XVIII. Es el conde Orlok quien viaja a Londres con ataúdes llenos de ratas y tierra de su patria que desencadenan la epidemia una vez él amarra allí, el ocasionador de todas las muertes que vendrán y a las que solamente Ellen (representación de Mina) puede poner fin con su propia vida sacrificada.

Esta adaptación es interesante analizarla a partir de sus imágenes. No se nos puede pasar desapercibido, por ejemplo, la imagen inicial de Ellen abrazando unas flores blancas que han sido arrancadas, sacrificadas para que ella las pueda tener (*Figura 4*). La simbología de este objeto es clara: la flor símbolo de juventud juntamente con el color blanco como representación de pureza, así como de muerte. En toda la escena se respira precisamente la pureza sacrificada, vemos las flores blancas y muertas a la vez que nos damos cuenta de que la propia caracterización y maquillaje de Ellen le otorga un aspecto macilento, pálido y cadavérico, adviniéndose al sacrificio final de ella misma por el bien de los demás. Otra escena muy simbólica es el siguiente encuentro que tiene Hutter con el profesor mientras él corre al trabajo: «Not so hasty, young friend! No one can escape his destiny.» le dice el profesor. Des del principio nos muestra la inevitabilidad, la fatalidad, de un destino que no se puede cambiar.

Aun siendo una película muda, Murnau no necesita palabras para mostrar aquello que desea, aquello que él ha visto en el vampiro y quiere representar. Vemos, de esta manera, claramente la dualidad de Ellen, sintiendo terror del vampiro, pero a la vez manteniendo una conexión mental con él. Tenemos, por ejemplo, su mirada perdida hacia el mar. Sabemos que no es por allí por donde su marido viene a Londres, de hecho, en el mismo momento en el que ella está mirando hacia el horizonte oceánico, se entremezclan imágenes del barco que transporta al conde Orlok hacia su inevitable encuentro con ella.

¿A quién espera, entonces, Ellen? ¿A Hutter o, inconscientemente, a Nosferatu? Des del momento en que hace su conexión mental con él (hábilmente escenificado teniendo a Ellen a la derecha de la pantalla y extendiendo los brazos implorando hacia la izquierda, hacia alguien que no está allí mientras que en la siguiente escena Nosferatu, situado a la izquierda de la pantalla a punto de matar a Hutter, se gira hacia la derecha como si sintiera la llamada de alguien que tampoco está allí) Ellen queda ligado al conde, llamando al vampiro y ofreciendo su vida en compensación de la de su marido ([Figura 5](#)).

Vemos en esta película a Drácula como un ser prácticamente sin intención más allá de alimentarse. No hay referencias sexuales ni atracción por parte de Ellen, Nosferatu responde al puro instinto depredador de cazar y alimentarse para sobrevivir. Es la representación no solo de la enfermedad, sino también de la adicción propia del vampiro (físicamente también bien representado pues el adicto no deja de ser un enfermo pálido y encorvado), hasta tal punto queda "enganchado" a la sangre de Ellen que obvia la causa de su propia perdición.

Como veíamos con la teoría de la recepción, cada lector da un sentido a una obra en parte dependiendo de su ambiente y época. Por eso no es de extrañar que en Murnau tengamos muchas de las características típicas del Expresionismo Alemán de la época cuyo representante y obra maestra fue *El gabinete del doctor Calighari* en 1920. El recurso de las sombras, los contrastes, las formas puntiagudas, los ambientes y ángulos inusuales y angustiantes brillan durante todo el filme. Además, no podemos obviar la sensación de angustia, el miedo y el juego con la sombra del monstruo que es el conde Orlok. Sin embargo, *Nosferatu* también es hijo de la Vanguardia con la filmación y la predominancia precisamente de espacios abiertos, naturales y bosques.

Por otra parte, en el caso de Browning se crea una adaptación mucho más focalizada en la elegancia y el aura del vampiro como sujeto literario. Aquí aparecen las tres vampiresas concubinas del conde quienes, aunque deberían despertar la lujuria y la lascivia y aunque son hermosas, son también la imagen de tres sujetos subyugados constantemente a las órdenes de su señor. La mente de Browning quiso focalizar la atención en el poder y la autoridad del vampiro, en su superioridad como un ser inmortal que lleva siglos de experiencia en la tierra. Ciertamente, hay un momento en el que pareciera que deja entrever un pequeño deseo de dejar de ser esa criatura maldita, condenada a vagar eternamente y a alimentarse de los vivos: «To die, to be really dead, that must be glorious» le dice a Lucy en el momento en que se conocen. Sin embargo, nada en comparación el

ser que posteriormente creará Coppola quien lleva la bestialidad como una máscara debajo de la cual se esconde un ser perdido y condenado.

Podemos encontrar, además, un momento de conexión entre esta adaptación y la de Murnau, cuando la primera víctima del conde dentro de la ciudad es una muchacha de cabello moreno que vende flores blancas y que nos recuerda inevitablemente a esa imagen inicial de Ellen.

Como decíamos, esta adaptación está mucho más centrada en el poder que tiene Drácula sobre los hombres comunes, los hombres que tienen una mente débil la cual es capaz de manipular sin ningún tipo de problema. Por ello encontramos una focalización especial en los ojos de Drácula, en su mirada, en su capacidad de ordenar a las personas, de hipnotizarlas, de acercarse a ellas sin que sospechen el depredador que esconde esa sonrisa. Como si se riera de aquellos seres inferiores quienes solamente le sirven de alimento. A excepción de una persona, y es que en esta adaptación Browning decide poner especial énfasis en la rivalidad de Van Helsing con Drácula, siendo este el único hombre al que Drácula no es capaz de doblegar bajo su hipnosis. El único que se da cuenta de lo que es él realmente. El único que ve detrás de su máscara carismática. De hecho, Drácula reconoce en él, tal vez por primera vez, a un rival: «For one who has not lived even a single lifetime, you are a wise man, Van Helsing».

La elegancia del vampiro como criatura es primordial en esta película, casi como si Browning le admirara. Siempre veremos a Drácula de pie, con porte recto y actitud perfectamente controlada, sin titubeos, caminar lento como si el tiempo fuera también algo que él controla. Es así hasta el punto de que nunca le veremos salir de la tumba, nunca le veremos estirado, la cámara ágilmente muestra cómo se abre la tumba para, posteriormente, desviarse y darle tiempo a Drácula a salir y, al volver a focalizar el ataúd ya le vemos elegantemente de pie (*Figura 6*). Incluso al final, cuando Van Helsing le mata, nosotros no lo vemos, simplemente oímos un grito horripilante, pero sin mostrarnos una imagen tan indigna de un ser representado como superior, siendo aniquilado por un humano. De hecho, apenas se le da importancia a su muerte, como si muriera porque no hay más remedio, pero Browning no quisiera que esa fuera la imagen que nos quedara en la mente de un ser como el vampiro. Ocurre rápido y sin mostrarlo específicamente. Hay, por lo tanto, un claro cambio con respecto a la película anterior, mientras en uno se teme a esta criatura, en el otro se le idealiza como algo platónico, aunque en ambos casos lo vemos de lejos, un ser apartado de nosotros, alienado, diferente.



Esto es lo que cambia en nuestra última adaptación. Tenemos en Coppola, la adaptación más parecida y a la vez más distinta de la obra de Stoker. Podemos ver en esta película la verdadera compasión que podemos sentir hacia la figura del vampiro quien no deja de ser, recordemos, un ser condenado a la inmortalidad de un cuerpo que nunca volverá a estar vivo realmente y solo podrá subsistir succionando sangre de mortales como una sanguijuela. Coppola le da importancia a unas palabras que dice la propia Mina en la novela de Stoker que a muchos nos podrían pasar desapercibidos, la compasión que merece el conde:

Sé que tienen que luchar; que han de destruir igual que destruyeron a la falsa Lucy para que la verdadera pudiera vivir después; pero no es una tarea de odio. Esa pobre alma que ha producido todo este sufrimiento es el caso más triste de todos. Recuerden solo cuán grande será su dicha cuando también él sea destruido en su peor parte para que la mejor pueda ser inmortal espiritualmente. También deben ser compasivos con él, aunque ello no les impida combatirlo. (B. STOKER, 2021, p. 469)

En esta adaptación cobra fuerza por primera vez la historia de Drácula contada por él mismo. Vemos un prólogo lleno de referencias históricas a Vlad Tepes quien, después de ir a la guerra para luchar en nombre de Dios, encuentra a su amada Elisabeta muerta. En ese instante renuncia a dios, clava una espada en el crucifijo de cristo y empieza a brotar sangre que bebe. Hay dos detalles inteligentemente incluidos en el argumento: la primera y, tal vez la más obvia, es la referencia de Elisabeta a Elisabet (Erzsébet) Báthory, conocida como La condesa sangrienta<sup>7</sup>. Y es que Mina terminará siendo la reencarnación de Elisabeta con la consiguiente transformación en vampira que todos conocemos. Segundo, el hecho de que Drácula "mate" a Cristo clavando una espada en el centro del crucifijo nos recuerda a la propia manera de dar muerte al vampiro, esto es clavando una estaca en el corazón.

Después de ello, Drácula es condenado a una eternidad de sufrimiento por su amada perdida. Después de años, encuentra la reencarnación de la mujer que creía perdida en Wilhelmina quien, aun estando prometida con Jonathan Harker, encuentra en el príncipe de Transilvania la reminiscencia de una vida anterior que justo empieza a aflorar en ella. Siente la atracción hacia él prácticamente desde el principio. Drácula se permite tener la esperanza de recuperarla, de hacerla inmortal para poder vivir la eternidad juntos, sin

---

<sup>7</sup> Una condesa húngara considerada vampira por las diversas mutilaciones y torturas a las que sometió a varias de sus doncellas procediendo luego a beber su sangre y a bañarse en ella por su supuesto poder rejuvenecedor.

embargo, a la hora de la verdad, cuando podría morderla, le reconcome la conciencia y es incapaz de condenarla.

Por lo tanto, vemos en esta adaptación de Coppola un Drácula mucho más complejo y elaborado que en las adaptaciones anteriores de Murnau y Browning donde apenas se le daba voz y lo que sabíamos sobre él era siempre des de textos antiguos y supersticiones de pueblerinos. Tenemos un Drácula que es capaz de sacrificar un niño para satisfacer la sed de sangre de sus concubinas en el castillo y violar a Lucy convertido en hombre lobo, pero al mismo tiempo tiene miedo de que Mina lo vea convertido en un monstruo. Un Drácula desalmado que no duda en matar para alimentarse y en obligar a la gente a hacer lo que él desee, pero que a la vez es incapaz de sacrificar a la persona que ama, aunque eso signifique renunciar a ella.

Tenemos finalmente en esta adaptación al Drácula más humano que podamos imaginar, el más cercano a nosotros, lleno de complejidades como solo la mente humana puede estarlo. Es un Drácula vulnerable, lleno de dolor y sufrimiento, un ser que llora por una vida perdida ([Figura 7](#)), que es perfectamente consciente de que él ya no es nada más que un caparazón sin vida condenado a vagar sin poder descansar: «What are you» le pregunta Mina, «I am nothing. Lifeless. Soulless. Hated and feared. I am dead to all the world» le contesta él. Delante de todos los demás muestra esa faceta horrible y monstruosa que todos conocemos y que le caracteriza, pero dentro de él se esconde ese ser que, aunque inmortal y con fuerza sobrehumana, sigue siendo vulnerable al dolor. Vemos estos cambios y confusiones no solamente en su actitud, sino en su propia caracterización: pasa de ser un monstruo a hombre lobo y a anciano en cuestión de segundos, pero cuando se trata de Mina vuelve a ser un humano joven.

Sin embargo, todo esto no significa que en esta adaptación no se concentre también la tríada del vampiro como es el sexo, la violencia y la muerte. Al contrario que en la adaptación de Murnau y de Browning donde el sexo y la lujuria tenían nula importancia en el primero y eran, como mucho, una mera insinuación en el segundo, en este caso la sensualidad mezclada con la violencia es algo que brilla durante toda la película. En diversas escenas observamos la lascivia de Lucy quien desde el principio se muestra indecente e indecorosa, caracterizada, además, por un pelo rojo como el fuego y una coquetería que ralla lo inaceptable en la época. Tal vez por esa lascivia que le es propia le es más fácil a Drácula hipnotizarla para atraerla al laberinto de noche donde, convertido en hombre lobo y ella con un vestido rojo sangre, la penetra y la convierte en vampiro

([Figura 8](#)). El sexo y la violencia están presentes también en otras escenas superpuestas, tomemos como ejemplo el momento en el que Mina se casa con Harker y se besan de manera deliberadamente sensual mientras Drácula lanza lobos sobre Lucy que la destripan y acaban con la habitación llena de sangre.

Otra idea a destacar en la que difiere esta película de las otras adaptaciones la podemos encontrar en el sacrificio final de Mina. En este caso, su sacrificio no es salvar a los demás mediante su muerte como veíamos en la adaptación de Murnau, ni tampoco ayudar a los demás a derrotar a Drácula para salvarse, y mucho menos es esa chica sin voluntad que podíamos ver en el caso de Browning. Esta Mina le pide llorando a Drácula que la convierta en vampiro, irónicamente, pidiendo la muerte para escapar de ella: «Take me away from all this death». En este caso, es prácticamente obligada a ser hipnotizada por sus compañeros de viaje, a llevar a los perseguidores de Drácula hasta él y cuando ve que le quieren matar, sale de la protección de Van Helsing y acaba apuntando con una escopeta a su propio marido. Entra con Drácula en el castillo donde él, con una estaca en el corazón le pide que le de paz. El sacrificio en este caso es su propio amor por Drácula: «Our love is stronger than death» piensa Mina justo antes de matarlo. Con la muerte definitiva le libera de la maldición a la que él mismo se había condenado por amor a ella, y vemos como una luz ilumina sus facciones mientras las relaja, mostrando un rostro lleno de placer y paz, también presente en la novela de Stoker ([Figura 9](#)): «Durante toda mi vida recordaré con alegría que, en ese momento de disolución final, apareció en el rostro del conde una expresión de paz como nunca habría imaginado en él.» (B. STOKER, 2021, p. 571)

Sin embargo, aunque hay varias diferencias no solo con la propia historia de Stoker como con las demás adaptaciones, debemos destacar referencias que Coppola decidió introducir en la película. El juego de las sombras, por ejemplo, es indudablemente un reflejo de la sombra característica de Nosferatu subiendo por las escaleras en la película de Murnau. También las ratas que salen en diversos momentos de la película nos recuerdan a esa primera adaptación. Además, las imágenes de animales cazando a sus presas como símbolo de esa animalidad instintiva que subyace en el vampiro están presentes en las tres adaptaciones.

La comparación entre estas tres películas nos sirve para ver cómo la figura del vampiro ha ido evolucionando a lo largo del tiempo, cambiando de forma de representación, pero nunca ha pasado de moda. Nunca nos desharemos de él pues vive en lo más profundo de

nosotros. Además, también nos permite advertir qué es lo que cada director ve en la figura del vampiro más allá de lo que el propio autor describe y cómo lo representa para la sociedad. Se han escogido estas tres películas por ser las que más diferencias tienen entre sí y las que mejor pueden representar la evolución y transformación del vampiro pasando de un ser cadavérico y monstruoso que causa infestaciones a un ser con el que nos podemos sentir identificados y, por lo tanto, al que intentamos comprender y justificar. Y cómo, poco a poco, vamos dejando atrás ese miedo al vampiro como un monstruo lejano a nosotros y lo vamos asumiendo como parte de nuestra esencia, como un ser complejo, lleno de contradicciones y causante de dolor, pero aun así digno de ser compadecido. Vemos cómo se consigue la culminación de esto en la película de Coppola donde, por otro lado, no se dejan fuera los elementos imprescindibles del género fantástico. No es ningún secreto que, posteriormente a esta película se han hecho otras muchas, sin embargo, en ellas ya no se aprecia la sublimidad ni la extrañeza característica de la tradición vampírica. Por ejemplo, tenemos la famosa saga *Crepúsculo* donde vemos una clara traición a esta tradición. Para empezar, tenemos el hecho de que en vez de provocarles la muerte o, como mínimo, debilitarlos, la luz del sol hace que la piel de estos seres brille como si fueran diamantes. Además, aunque sí que es cierto que todo el libro, así como la adaptación cinematográfica, tienen un ambiente podríamos decir que “tétrico” por la constante lluvia, el frío y la humedad, no despierta en el lector ningún sentimiento de miedo o de inquietud. Al contrario, en el momento en el que se nos presentan a estos seres, lo hacen como objeto de deseo, de anhelo, pero en ningún caso vemos ni una pizca de incertidumbre o angustia. Toda la sublimidad que se respira en la tradición vampírica como parte del género fantástico se desdibuja en esta saga siendo sustituido por una novela que utiliza la figura del vampiro para explicar una historia romántica entre dos adolescentes cuyo principal punto de encuentro no deja de ser un instituto.

Por lo tanto, vemos cómo la representación del vampiro ha ido evolucionando junto con el ser humano. A través del tiempo, la recepción y recreación de esta figura ha ido cambiando a medida que criterios como el psicoanálisis han entrado en juego. Ha dejado de ser un monstruo ajeno y alejado de nosotros que nos inspiraba terror y lo hemos asumido como esa criatura con la que nos podemos sentir identificados. Por ello, siendo un reflejo de la humanidad (y fiel a su esencia de metamorfosis), irá cambiando siempre paralelamente al ser humano, siguiendo y encarnando nuevos miedos a la vez que nuevos deseos. Su representación irá cambiando, adaptándose a las necesidades de la sociedad

de entender o no su parte más oscura, recóndita y salvaje. Por eso el vampiro jamás morirá, porque precisamente en nosotros reside su inmortalidad.

## ANEXO:



*Figura 1: Drácula interpretado por Béla Lugosi en la adaptación del director Tod Browning pasando entre unas telarañas sin romperlas, fusionando su imagen con el de la araña como cazador que espera atrapar a su presa, en este caso Harker.*



*Figura 2: Max Shreck interpretando al vampiro Nosferatus en la adaptación de Murnau.*



*Figura 3: La sombra de Nosferatus subiendo por las escaleras hacia la habitación de Ellen para aceptarla como sacrificio.*



*Figura 4: Ellen abrazando las flores simbolizando y anticipando el sacrificio final de sí misma.*



*Figura 5: Escenificación de Ellen sonámbula creando la conexión mental con el conde Orlok que le permitirá salvar la vida de su marido a cambio de la suya propia.*



*Figura 6: Béla Lugosi como Drácula. Podemos observar la elegancia, poder y control que traspira su personaje.*



*Figura 7: Gary Oldman interpretando un Drácula más complejo, vulnerable y con una confusión de sentimientos propio del ser humano.*





*Figura 8: El sexo y la violencia están presentes durante toda la película como parte de la complejidad de la figura del vampiro.*



*Figura 9: Drácula encontrando la paz y muriendo como cualquier hombre mortal gracias a la ayuda de Mina.*

## BIBLIOGRAFIA:

- A.A.V.V. (2001): *El vampiro. Antología literaria*, Círculo de Lectores, Barcelona.
- BORRMANN, N. (1999): *Vampirismo. El anhelo de la inmortalidad*, trad. Isabel Romero, Editorial Ceac, Barcelona.
- ISER, W. (1989): *El proceso de lectura*, dentro de *Estética de la Recepción*, ed. Rainer Warning, Visor, Madrid.
- JAUSS, H. R. (1987): *El lector como instancia de una nueva historia de la literatura*, dentro de *Estética de la Recepción*, ed. José Antonio Mayoral, ArcoLibros, Madrid.
- ROAS, D. (2001): *Teorías de lo Fantástico*, ArcoLibros S.L., Madrid.
- STOKER, B. (2021): *Drácula*, trad. Javier Ruíz Calderón, Cometaoja, Madrid.
- JUNG, C. G. (1997): *Aion. Contribución a los simbolismos del sí-mismo*, Paidós, Barcelona.

## FILMOGRAFÍA:

- BROWNING, T. (1931): *Dracula*, Universal Pictures.
- COPPOLA, F. F. (1992): *Bram Stoker's Dracula*, Columbia Pictures, American Zoetrope, Osiris Films.
- MURNAU, F. W. (1922): *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*, Prana-Film GmbH.