

GOTICISMO FIN DE SIGLO: MONSTRUOS PARA EL SIGLO XXI

Dos de los monstruos más emblemáticos de la más tradicional “galería de los horrores”, el aristocrático conde Drácula y la criatura nacida de las manos del doctor Frankenstein, se han puesto de moda recientemente a raíz de las versiones cinematográficas de Francis Ford Coppola (1992) y Kenneth Branagh (1994) a partir de las novelas originales de Bram Stoker y Mary Shelley, todo ello complementado por la versión de Neil Jordan (*Interview with the vampyre*, 1994) basada en la trilogía de Anne Rice *Crónicas vampíricas*. Ello ha traído consigo un “revival”, una nueva explotación de uno de los temas recurrentes en estas obras: el lado oscuro del ser humano. El propósito del presente trabajo se dirige a estudiar y analizar la creación y caracterización del “monstruo” protagonista como factor primordial a tener en cuenta en esta “resurrección” tan exitosa del género gótico, típicamente decimonónico, en estos años finales del siglo XX.

Centraremos este estudio en uno de los “monstruos” mencionados, el vampiro protagonista de la novela de Bram Stoker, publicada en 1897, en el marco de un contexto histórico-social que propiciaba el afianzamiento de géneros literarios como Realismo y Naturalismo, a los que parece superponerse el género gótico, producto de principios del mismo siglo, que naciera con objeto de recrear lo surgido de la imaginación romántica o pre-romántica y que sobrevivía con éxito a finales del siglo XIX como alternativa a los movimientos realistas.

Uno de los factores más importantes de la construcción del personaje del monstruo en esta novela está en el hecho de que el autor presenta en su novela una línea argumental que sigue una estructura episódica, en la que están contenidos los diarios de Jonathan Harker y su esposa Mina, las cartas entre Mina Harker y Lucy Westenra, el cuaderno de bitácora del navío “Demeter”, las grabaciones fonográficas del doctor Jack Seward, los memoranda del doctor Van Helsing y algunos telegramas o crónicas tomadas de diarios ingleses de la época. Las palabras del conde pertenecen al relato de los otros protagonistas, él no utiliza su propia voz. Así, se erige en protagonista absoluto y principal de la obra por encima de quienes redactan su historia, que no son otros que sus víctimas. Hay ya la misma estructura, una de las características que mejor definen al vampiro: alguien que no cuenta, pero del que se cuenta; alguien que no aparece directamente, pero que resulta omnipresente en la narración; que se convierte en la obsesión de sus víctimas, como en el presente caso y que se expresa por medio de voces que no son la propia, cobrando vida a través del discurso de los demás protagonistas. Stoker construye su protagonista, el monstruo, atendiendo a dos núcleos diferenciados:

- a) indicios premonitorios de la identidad real del vampiro.
- b) lo que el resto de los personajes dicen de él.
- c) la relación que se establece entre el “monstruo” y los demás personajes.

De acuerdo con el primer apartado, nuestro acercamiento como lectores a la realidad del vampiro no se produce de una manera brusca, con el primer encuentro entre Jonathan Harker y el conde Drácula. El personaje se introduce de forma paulatina, gradual, a medida que Harker, la primera de las víctimas que relata su proceso de vampirización, se aproxima al castillo de Transilvania, donde su jefe le envía para entregar unas escrituras a un enigmático aristócrata que firma sus misivas con una simple "D". Stoker explota los indicios como recurso que permite al lector compartir la intranquilidad del joven pasante según se adentra, cada vez más, en un territorio desconocido, en un viaje iniciático que le convertirá en una persona diferente. Profundamente influido por los indicios que cree reconocer en el trato que los campesinos y posaderos le dan, similares al trato de favor que recibiría un condenado a muerte en sus últimas horas -multitud de atenciones, mejores raciones de comida, etc.-, la superstición popular (la señal de la cruz a su paso, gestos que evitarán el futuro mal de ojo, bendiciones, regalos como el crucifijo y el rosario que le sirve de cadena, el ajo que impedirá que el mal se le acerque) deja entrever que es absolutamente necesario y vital para Jonathan y para nosotros, como compañeros suyos de viaje, ampararse en algún mecanismo de defensa, de auto-protección contra lo que los aldeanos llaman en su lengua "ordog", "pokol", "stregoica", "vrolok" o "vlkoslak" (Satanás, demonio, brujo, vampiro u hombre-lobo. Stoker, 1994: 15). Harker se sume en una incertidumbre e intranquilidad que le acompañará durante esta primera parte de su periplo y que se acentuará con los sucesos en los que se verá envuelto antes de llegar al castillo Drácula: la llegada del carruaje al cruce de Borgo para recogerle y trasladarle a la presencia del conde ("*I could see the gleam of a pair of very bright eyes, which seemed red in the lamplight*". Stoker, 1994: 19), la fantasmal escena en la que Jonathan asiste al fenómeno de los círculos de fuego azul, la lúgubre "música" de los aullidos de los lobos que les acompañan durante la travesía y el enfrentamiento, y, en general, la forma de comportarse de su espectral cochero ("*when he stood between me and the flame he did not obstruct it*". Stoker, 1994: 22) y tan fieros animales. El "monstruo", ser de leyenda hasta este momento caracterizado como si de un "héroe" se tratara, rodeado de augurios y presagios que le confieren un perfil sobrenatural a los ojos de Jonathan, se convierte en un ser real en Inglaterra, con su desembarco en la costa cercana a Whitby.

En este lugar, el mismo desasosiego que desprende el relato de la estancia de Jonathan Harker en el castillo hasta su desesperada huida amenaza la paz que se respira en la residencia de los Westenra, donde Lucy, hija de los dueños de la casa, y Mina Murray, amigas desde la infancia, comparten unos días de felicidad a causa del compromiso y los preparativos de boda de la primera. La armonía se rompe debido a la acumulación de factores negativos -más indicios- que Mina recoge en su diario. Curiosos sucesos en el mar, crónicas que hablan del trágico naufragio de un carguero procedente de Rumanía en la costa cercana y de las extrañas circunstancias del fallecimiento de la tripulación y del propio capitán -que se amparaba en un crucifijo y un rosario-, la muerte de un pescador vecino y el inicio de un hábito nocturno -sonambulismo- que afectará gravemente la vida de Lucy, hacen presagiar a Mina que algún peligro se abate sobre quienes la rodean. Se deja sentir en el ambiente una atmósfera opresiva, producto de una extraordinaria tormenta y su consiguiente temporal "*that's bringin'*

with it loss and wreck, and sore distress, and sad hearts" (Stoker, 1994: 94), que se asemeja a la sensación de amenaza y muerte que Jonathan notara al acercarse al castillo Drácula ("*there's something in that wind and in the hoast beyont that sounds, and looks, and tastes, and smells like death*". Stoker, 1994: 94).

Por otra parte, en el centro psiquiátrico del doctor Seward en Londres, la conducta de Renfield, uno de los pacientes, pone sobre aviso al médico: el hombre cambia totalmente de actitud, se vuelve agresivo, intenta evadirse repetidas veces y anuncia la llegada de alguien superior, que el autor del diario transcribe con letra mayúscula, reteniendo así la reverencia que el loco siente por esa tercera "persona" casi divina -idéntico trato, mayúscula, recibía ese enigmático ser en el cuaderno de bitácora del capitán del "Demeter"- . En una especie de éxtasis religioso, Renfield declara su disponibilidad y su absoluta sumisión a un cierto "Master" al que implora favores:

I am here to do Your bidding, Master. I am Your slave, and You will reward me, for I shall be faithful. I have worshipped You long and afar off. Now that You are near, I await Your commands, and You will not pass me by, will You, dear Master, in Your distribution of good things? (Stoker, 1994: 126)

Renfield actúa como el enlace entre el vampiro y el resto de los protagonistas, los cuales asisten a sus cambios de humor, a sus paroxismos y trances, a su sufrimiento y a su cruel muerte; todo ello provocado directamente por una influencia maligna (Stoker, 1994: 143) que el doctor Seward asocia, prematuramente, con algún poder desconocido derivado de la luz solar y, más adelante, con el propio vampiro.

Casi todos los indicios expuestos son previos a la muerte de Lucy, a excepción de la niebla y, en general, las condiciones del viaje de regreso a Rumanía del vampiro a bordo del "Czarina Catherine", cuyos diabólicos presagios, a juzgar por las palabras del capitán del barco, nos plantean una demonización en la que un personaje con poderes sobrenaturales maneja las fuerzas telúricas a su antojo:

It's nocanny to run frae London to the Black Sea wi' a wind ahint ye, as though the Deil himself were blawin' on yer sail for his ain purpose. [...] At first I inclined to slack off sail and beat about till the fog was lifted; but whiles, I thoct that if the Deil was minded to get us into the Black Sea quick, he was like to do it whether we would or no. (Stoker, 1994: 413)

Con respecto al segundo núcleo, la opinión que los demás personajes tienen del "monstruo", podríamos decir que la historia contiene un momento álgido en la consideración de nuestro personaje, es decir, hay un antes y un después de la no-muerte de Lucy Westenra. Con respecto al "antes", cabe señalar que el autor nos plantea, siempre por boca de los personajes que relatan la peripecia, una descripción basada en la apariencia física del vampiro. Queda caracterizado como un verdadero "dandy" -de avanzada edad cuando Jonathan Harker va a su encuentro en el castillo Drácula; joven y atractivo, sin embargo, cuando vuelven a cruzarse sus

caminos en Londres, meses más tarde-, del que destacan su sobriedad, su palidez y extraordinaria fuerza además de ciertas cualidades que permitirían encuadrarlo dentro del orden animal: un perfil aguileño, una boca cruel que esconde tras los gruesos labios unos dientes extremadamente afilados y grandes, orejas puntiagudas y unas manos extrañas, como garras:

His face was strong -a very strong- aquiline, with high bridge of the thin nose and peculiarly arched nostrils; [...]. The mouth, so far as I could see it under the heavy moustache, was fixed and rather cruel-looking, with particularly sharp white teeth; [...]. For the rest, his ears were pale and at the tops extremely pointed [...]. Hitherto I had noticed the backs of his hands [...] but seeing them now close to me, I could not but notice that they were rather coarse -broad, with squat fingers. Strange to say, there were hairs in the centre of the palm. The nails were long and fine, and cut to a sharp point. (Stoker, 1994: 28)

Todas las descripciones del vampiro que aparecen en la novela insisten en presentarlo como un hombre bien parecido y extraño, tanto en su comportamiento -recordemos la visita a la jaula de los lobos del zoo de Londres, su conversación con el guarda encargado y la forma de tratar a los animales- como en sus modales -a la vez que destila una cortesía exquisita y una amabilidad extrema, producto de una cuidada educación, deja entrever una sonrisa insolente, burlona, que acompaña a sus gestos (*his cast of face made his smile look malignant and saturnine*. Stoker, 1994: 35). Esta es la impresión común a todos aquellos que se relacionan con el vampiro, incluido Jack Seward, el cual recoge en su diario, muy poco después de la muerte de Lucy, una alusión a los mismos rasgos que Harker describiera (Stoker, 1994: 336). Esta ambigüedad, su condición de ser atrayente e inquietante, enigmático, rodeado de un aura de misterio acerca de su verdadera identidad, se convierte, pues, en una constante del “monstruo” que atrae a cuantos se acercan a él.

La no-muerte de Lucy trae consigo un cambio de actitud hacia el conjunto de los no-muertos. Los tres pretendientes de la dama, Holmwood, Morris y el doctor Seward, además del profesor Van Helsing, han asistido impotentes a la “enfermedad” que iba socavando la fuerza vital de Lucy hasta su “muerte”. Cuando Van Helsing los reúne con objeto de salvar el alma de la joven, trata de hacerles comprender el estado en que ella se encuentra por medio de su propia experiencia. Lucy se ha transformado, mediante el proceso de vampirización precedente, en una suerte de demonio errante que necesita de sangre viva para sobrevivir en su nueva dimensión: ha muerto físicamente, pero su alma ha quedado atrapada en un lugar intermedio entre infierno y paraíso, del que hay que liberarla. Ella misma es un vampiro, no tan poderoso como el conde transilvano, pero de su misma condición. Aquellos que la amaban asisten horrorizados a un espectáculo, en el que Lucy ya no es Lucy, sino

Lucy Westenra, but yet how changed. The sweetness was turned to adamantine, heartless cruelty, and the purity to voluptuous wantonness. [...] When Lucy -I call the thing that was before us Lucy because it bore her shape- saw us she drew back with an angry snarl [...]. Lucy's eyes in form and colour; but Lucy's eyes unclean and full

of hell-fire, instead of the pure, gentle orbs we knew. [...] As she looked, her eyes blazed with unholy light, and the face became wreathed with a voluptuous smile". (Stoker, 1994: 252-253).

El vampiro -tanto Lucy como Drácula- se convierte, pues, en un ser despreciable ("*At that moment the remnant of my love passed into hate and loathing*". Stoker, 1994: 253), privado de todo sentimiento de afecto o dulzura, impuro, voluptuoso y alejado de la santidad y la virtud. Este es el punto de partida de la información que Van Helsing pone no sólo ante los ojos de sus compañeros, sino también ante los nuestros, espectadores mudos de la escena. El vampiro es un ser inmortal que necesita de la sangre de los vivos para continuar su obra, puede transformarse en alguien más joven, en niebla, tormenta, polvo o incluso en animal -rata, lobo, murciélago- para lograr sus propósitos, obra en su poder una fuerza formidable, tiene la potestad de cambiar de tamaño, de ver en la oscuridad, de apoderarse de otros seres sin importarle su resistencia. De cualquier forma, también se sabe de remedios que lo espantan -ajo, rosa salvaje, objetos religiosos- y de ciertos requisitos a los que se ve obligado: durante el día sus poderes son limitados y sus posibilidades de transformación quedan reducidas a dos horas clave, mediodía y el crepúsculo, y debe descansar en su tierra natal (Stoker, 1994: 283-285-256-287). Esta exposición teórica de Van Helsing describe al vampiro como si fuera un anticristo, basándose en cuatro elementos primordiales comunes a ambas figuras:

- a) En primer lugar, la sangre como fuente de vida, elemento bíblico junto con la doctrina de la Transubstanciación alrededor de los cuales se organiza la liturgia cristiana, y que sirve al vampiro como medida única de supervivencia.
- b) Por otra parte, la "vida" eterna, posibilidad de la que Dios goza y a la que aspira todo cristiano después de su muerte, les es garantizada a los no-muertos.
- c) La tercera característica sería la presencia de un poder absoluto sobre la Naturaleza y los animales.
- d) Por último, los signos diabólicos, los indicios misteriosos y fantasmales que acompañan al vampiro, opuestos a cualquier consideración de Cristo, pero que ayudan a construir la figura del vampiro, dejándole un aire inequívocamente legendario, casi heroico.

Además, Van Helsing aporta pistas sobre el pasado del monstruo que atacó a Lucy, un pasado ya apuntado por el propio conde en conversación con Jonathan Harker, meses antes de que ocurrieran estos sucesos. Estos son, pues, los antecedentes de nuestro vampiro, el cual se precia no sólo del orgullo de su estirpe y de su valor y arrojo en el campo de batalla, sino también de pertenecer al mundo mágico y sobrenatural de los fantasmas, apariciones y demás monstruos, mundo emparentado directamente con los dioses que rigen los destinos de la Humanidad entera:

We Szekelys have a right to be proud, for in our veins flows the blood of many brave races who fought as the lion fights, for lordship. Here, [...] the Ugric tribe bore down from Iceland the fighting spirit which Thor and Wodin gave them, which their Berserkers displayed to such fell intent on the seabords of Europe, aye, and of Asia and Africa, too, till the peoples thought that the were-wolves themselves had come. Here, too, when they came, they found the Huns, [...], till the dying peoples held that

in their veins ran the blood of those old witches, who, expelled from Scythia, had mated with the devils in the desert. (Stoker, 1994: 41)

Por su parte, Mina Harker, segunda víctima de Drácula, destierra de sí misma cierta compasión que sentía por el denostado y perseguido vampiro ("*I suppose one ought to pity anything so hunted as is the Count. That is just it: this Thing is not human -not even beast*". Stoker, 1994: 274) para sustituírla por un sentimiento de vergüenza al haber quedado marcada por éste, aún en contra de su propia voluntad, como una nueva criatura del diablo:

She sank on her knees on the floor in an agony of abasement [...]: Unclean! Unclean! Even the Almighty shuns my polluted flesh! I must bear this mark of shame upon my forehead until the Judgment Day". Stoker, 1994: 353).

A partir de este momento, Mina intentará defenderse de la nefasta influencia del conde, poniendo a disposición de sus amigos, bajo trance hipnótico o plenamente consciente, toda la información que recibe del vampiro a través de su mente. De esta forma, los enemigos del monstruo conocen sus planes y su huida, dado que "*notwithstanding his brave words, he fears us; he fears time; he fears want!*" (Stoker, 1994: 365). La caída de Mina precipita la lucha contra el "criminal" (Stoker, 1994: 406), ya iniciada, hacia su final, en Rumanía.

Se trata, pues, de una lucha de dominadores y dominados, del lado oscuro e inexplorado -en esas fechas- del hombre y de su capacidad de adueñarse de las conciencias, de reprimirlas y anularlas o aniquilarlas: gente que conoce los peligros a los que se enfrenta ("*Van Helsing is the man to unmask him and hunt him out*". Stoker, 1994: 226) y que, por lo tanto, queda fuera del alcance del vampiro al no albergar dudas o temores en su seno; y, también, gente que ignora cuáles son sus posibilidades de auto-salvación o auto-control. La victoria final obedece a una consigna aprendida durante el curso del relato y que Stoker pone en boca del profesor Van Helsing como enseñanza moral necesaria para todos:

Well, you know what we have to contend against; but we, too, are not without strength. We have on our side power of combination -a power denied to the vampire kind; we have resources of science; we are free to act and think; and the hours of the day and the night are ours equally. [...] We have self-devotion in a cause, and an end to achieve which is not a selfish one. (Stoker, 1994: 285)

El monstruo necesita de los demás personajes para tomar forma, absorbe vida a través de su sangre. Es por ello que podríamos hablar de "identidad diferida", prestada por otros en el caso del vampiro. El hecho de que a la vida le suceda una no-muerte y, por consiguiente, una no-vida dependiente de lo que el vampiro pueda obtener de otras personas, apoya esta hipótesis.

Además de ello, Harker apunta en su diario una de las claves más significativas que nos permite establecer una relación directa entre el monstruo y todos los protagonistas de la novela: "*But still in none of the rooms is there a mirror*". (Stoker, 1994: 30). Es decir, su imposibilidad de verse reflejado en un espejo y de proyectar una sombra propia (Stoker, 1994: 286). El

terror que provocan los ataques y la presencia del vampiro va más allá de la sensación física del pánico. El vampiro, que evita los espejos por considerarlos “*a foul bauble of man's vanity*” (Stoker, 1994: 38), no es otra cosa que un producto del propio subconsciente, fruto de las situaciones vividas por los personajes; Drácula es la otra imagen del espejo, la que éste les devuelve de sí mismos, especialmente de sus propios temores, encarnados en los miedos de Harker (se sabe acorralado y prisionero dentro del castillo, en un lugar remoto, lejos de su vida habitual), Lucy Westenra (ha de tomar una decisión importante que hará cambiar por entero su vida: elegir a su futuro marido de entre tres pretendientes); Mina Harker (“rechazada”, “desplazada” por el grupo de hombres en función de su condición de mujer, se encierra en sí misma y queda en manos de cualquier injerencia externa que la permita acceder a cierto grado de autoestima) o los pretendientes de Lucy (el amor que Morris y Seward sienten no es correspondido por Lucy y éso les deja abatidos). Su ansiedad -el verdadero vampiro- les vence y llega a dominarles, alterando por completo sus vidas a modo de venganza (“*My revenge is just begun!*” Stoker, 1994: 365), dejando que una fuerza infinitamente poderosa que nace de su interior les arrastre. Al dictado de sus miedos, la razón sucumbe, la duda se afianza:

It was the doubt as to the reality of the whole thing that knocked me over. I felt impotent, and in the dark, and distrustful”. (Stoker, 1994: 225)

la oscuridad y el letargo caen sobre el alma como un presagio de horror (Stoker, 1994: 152) y destruye a los débiles (Lucy), mientras que los fuertes (Jonathan y Mina) se salvan del desastre, a veces por medio de la desesperación, otro mecanismo del inconsciente humano.

En conclusión, la monstruosidad de Drácula surge de la dinámica de las relaciones personales o sociales: la leyenda, localizada en una región remota de Transilvania; se transforma en realidad en la ciudad de Londres. El vampiro se integra sin problemas en la sociedad del momento e inicia la lucha por el poder, adentrándose en los temores de los personajes hasta hacerse dueño absoluto de ellos. Van Helsing, el contrapunto del vampiro, quien le caracterizara mediante signos y esquemas que pertenecen a la tradición, le descubre y anula su juego, demostrando que no se trata más que de un reflejo sin vida ni sombra propia.

Gabriela García Teruel
Universidade de Vigo

BIBLIOGRAFÍA

Stoker, B. 1994: *Dracula*. Penguin Popular Classics, Harmondsworth.

* * *