



**Universidad
de Valparaíso**
CHILE

Facultad de Arquitectura

Escuela de Cine

Drácula y el Erotismo

La evolución erótica del arquetipo Sombra, forma de transgresión ante la ética y la moral conservadora occidental en el cine de Drácula.

Tesis para optar al título de cineasta con especialidad en Postproducción, Imagen y Sonido y Producción Ejecutiva.

Nombre Alumno: Luis Antonio Sáez Díaz.

Profesor Guía: Francisco Zañartu Guzmán.

Índice

| | |
|--|----|
| Agradecimientos | 04 |
| Introducción | 05 |
| Planteamiento | 07 |
| Marco Metodológico | 09 |
| Marco Teórico: | |
| El Vampiro, la Sombra y el Erotismo | 10 |
| Capítulo 1 | |
| 1.- Drácula y Elisabeta | 30 |
| 2.- Nosferatu de F.W. Murnaw | 33 |
| 3.- La Sombra de Drácula | 36 |
| Capítulo 2 | |
| 1.- Lucy Westenra | 41 |
| 2.- Lucy Weston y el Drácula de Tod Browning | 45 |
| 3.- Lucy Holmwood y el Drácula de Terence Fisher | 48 |
| 4.- Lucy Westenra y el Drácula de F.F. Coppola | 51 |
| Capítulo 3 | |
| 1.- Wilhelmina Murray | 59 |
| 2.- El Príncipe Drácula de F.F. Coppola | 61 |
| 3.- La Muerte del No Muerto | 65 |
| Conclusiones | 68 |
| Anexos | |
| 1.- Índice de Imágenes cap. 1 | 75 |
| 2.- Índice de Imágenes cap. 2 | 77 |
| 3.- Índice de Imágenes cap. 3 | 79 |
| Bibliografía | 80 |

| | |
|---|----|
| Reportajes y Fuentes Electrónicas | 81 |
| Obras Cinematográficas | 81 |

Agradecimientos

Agradezco a Ester, quien ha sufrido y seguirá sufriendo la experiencia de tenerme como hijo. Mi pequeño círculo familiar y las pocas amistades que aun quedan. A ti Carla por mantenernos psicológicamente juntos pese a la distancia, y soportar mis estupideces. Le agradezco a Francisco Zañartu por la paciencia que tuvo durante todo el proceso y a mi padrino de tesis Gonzalo de la Jara por ayudarme en esos momentos de colapso mental. Y especialmente a Jimena Campos, sin tu compañía y apoyo no hubiese logrado mantener el rumbo, gracias a tu confianza y tu amor he logrado comenzar a creer un poco mas en mi mismo...

A mi niña...

“He cruzado océanos de tiempo para encontrarte”.

Introducción

La figura del vampiro ha sido llevada a la pantalla grande desde los inicios del cine, contando con una gran variedad de formas y fondos, los cuales han llevado al vampiro a un sinfín de interpretaciones y representaciones. Uno de los vampiros más destacados e influyentes, dentro de la literatura como en el cine, ha sido Drácula.

Bram Stoker, autor de la novela de 1897, no inventó la leyenda vampírica, sin embargo la influencia de la novela ha alcanzado el teatro, el cine, la televisión y hasta la misma literatura. El Conde Drácula toma todos los elementos de los vampiros que lo precedieron, más algunas características nuevas que Bram Stoker incluyó en la novela basándose en otros mitos.

La figura del vampiro, en este caso Drácula, ha sido asociada a un personaje condenado a vivir en la obscuridad, una sombra que acecha y atormenta a los vivos, un símbolo de maldad y muerte. Drácula aparece en lo más profundo de nuestro subconsciente, existe algo que nos atrae de la figura del vampiro que lo ha mantenido vivo durante el transcurso de los años, el vampiro aparece en nuestra vida de la misma forma que el arquetipo de la Sombra.

Drácula cuenta con un sinfín de adaptaciones cinematográficas que responden al contexto histórico en el que fueron filmadas y a la propia interpretación del equipo de producción de cada *film*, manteniendo siempre el rasgo característico del vampiro: la presencia de la muerte.

La figura del vampiro ha sufrido diversas modificaciones. En una época de cambios a nivel interno, la percepción y comprensión de los arquetipos también evoluciona, sobre todo en el llamado arquetipo de la Sombra, la cual acompañado y destacando su lado erótico ha servido inmensamente a la creación de diversas posturas frente a la figura del vampiro, en particular la de Drácula.

El erotismo presente en la figura del vampiro siempre ha existido. Desde los demonios que se alimentaban de la energía sexual de sus víctimas, como las *lamias* o la propia Lilith de la mitología hebrea, hasta las producciones cinematográficas donde Drácula expresa un deseo y placer sexual al momento de beber la sangre de sus víctimas. El erotismo, esta atracción que despierta la figura de Drácula, está completamente relacionada con la muerte. Ambas son una forma de transgresión que van una junto a la otra. El erotismo despierta en el individuo esos instintos que han olvidado, que ha ocultado en lo más profundo de la conciencia, el erotismo desintegra la conciencia angustiante del

humano, lo destruye como individuo. El erotismo es una muerte momentánea, y Drácula es el monstruo que deambula entre la vida y la muerte.

Y es que la figura de Drácula responde a la concepción que tenemos del arquetipo sombra, y la forma en la que se le retrata cinematográficamente es un claro ejemplo de nuestra postura frente a esos sentimientos que no nos atrevemos aceptar como propios, que hemos mantenido en la oscuridad de nuestro inconsciente y que poco a poco, al igual que la figura del vampiro, anhela lograr la libertad del estigma que pesa sobre sus corazones. Drácula, aun sujeto a su instinto y condición vampírica, lucha para liberarse mediáticamente de la imagen de un ser simplemente perverso.

“Cada vez que se cree muerto el mito de Drácula este reaparece con más fuerza, y resulta curioso que en un momento en que todos los productores rechazaban en masa financiar películas de temática vampírica por considerarla anticomercial, la versión de Francis Ford Coppola pulveriza literalmente las taquillas dejando en ridículo todas las argumentaciones esgrimidas por los mercaderes del Séptimo Arte.” (Salvador Sáinz, “Vampiros, reyes de la noche”, pag.54)

Planteamiento

Nombre:

Drácula y el Erotismo: La evolución erótica del arquetipo Sombra, forma de transgresión ante la ética y la moral conservadora en el cine de Drácula.

Palabras Clave:

Drácula, Erotismo, Arquetipo Sombra, Transgresión.

Idea:

Drácula, escrita en 1897 por el irlandés Bram Stoker, nos presenta uno de los vampiros más celebres de la literatura, el cual ha sido adaptado a numerosas obras teatrales, como también cinematográficas.

Drácula, a través de los años, ha simbolizado al monstruo existente entre el erotismo y la muerte, el cual transgrede las prohibiciones de la moral cristiana de la sociedad de occidente. De esta forma, Drácula es asociado con el arquetipo de la Sombra.

Drácula lleva a cabo los instintos y deseos más elementales del ser humano, los cuales son compartidos por todos, pero no siempre aceptados. Hace lo que se nos prohíbe, o se nos limita a obtener, como la promiscuidad, la salud, la juventud eterna, vencer el miedo a la muerte, capacidad hipnótica sobre el sexo opuesto y sobre el propio, la riqueza, el poder, el sexo sin culpa, sin embarazo y sin enfermedades de transmisión sexual.

Desde las primeras adaptaciones cinematográficas, Drácula ha sufrido una notable transformación. Pasando de un ser profundamente maligno, como es el caso del Nosferatu de Friedrich W. Murnau (1922), a un vampiro que sufre por la pérdida de su amada, como el Drácula de Francis Ford Coppola (1992). Es de esta forma en la que Drácula toma un carácter más “empático” con la sociedad, el amor lo justifica y lo destruye como monstruo, tomando en cuenta el aforismo de Nietzsche “*Lo que se hace por amor, se hace también más allá del bien y del mal*”, sin embargo, este amor no hace otra cosa más que reafirmar su carácter erótico en relación a la muerte. Y me refiero a la muerte centrándome en la idea de Georges Bataille sobre el erotismo, “*Podemos decir del erotismo que es la aprobación de la vida hasta en la muerte*”.

Si bien, cada una de las adaptaciones cinematográficas cuenta con la particular visión que cada director, también responde al contexto histórico en el que el *film* es realizado.

Drácula responde a una sociedad ya no tan moralista, una sociedad posmoderna y hedonista, que privilegia los impulsos más bajos antes que los más nobles.

Dentro de este contexto, se analizara “*Bram Stoker's Dracula*” (1992) de Francis Ford Coppola, en un nivel filosófico destacando la figura de Georges Bataille y Carl Jung, haciendo reseñas a otras películas como “*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*” (1922) de F. W. Murnau, “*Dracula*” (1931) de Tod Browning y “*Horror of Dracula*” (1958) de Terence Fisher, con la intención de de establecer la evolución que ha sufrido Drácula a través de diferentes versiones cinematográficas durante el transcurso de los años.

Problema y Objetivos:

Drácula, siendo un “monstruo” clásico de la literatura y el cine, ha sido estigmatizado durante años como un personaje perverso, que ha estado en constante relación con el erotismo y la muerte. Esto responde a la perspectiva que se tiene del arquetipo Sombra, parte reprimida del individuo que normalmente se aprecia como negativa.

Sin embargo, hay que tener en cuenta el carácter “amoroso” que se incluye en el personaje de Drácula en la obra de Francis Ford Coppola, “*Bram Stoker's Dracula*” (1992), el cual no había sido parte del personaje desde la creación de la novela.

Siendo un primer objetivo el analizar la relación que ha mantenido Drácula con el erotismo y el arquetipo sombra en el cine, y como responde al contexto histórico en la que se filmaron, aparece un cuestionamiento claro al referirme a la obra de Coppola, ¿A qué responde y de qué forma afecta el sentimiento de amor a la imagen monstruo que ha mantenido Drácula a través de los años?, siendo este el segundo objetivo de la investigación.

Marco Metodológico

Con el fin de resolver si en la actualidad Drácula aun presenta un estigma de culpabilidad al que simbolizar los instintos liberados, llevaré a cabo mi investigación en un nivel sociológico y psicológico.

Visionare las adaptaciones cinematográficas de Drácula, “*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*” (1922) de F. W. Murnau, “*Dracula*” (1931) de Tod Browning, “*Horror of Dracula*” (1958) de Terence Fisher y “*Bram Stoker's Dracula*” (1992) de Francis Ford Coppola, como forma de analizar y comprender la evolución que ha tenido el personaje a través de los años.

Analizare las escenas donde Drácula interactúa con sus víctimas, en especial con los personajes femeninos, para así crear un perfil psicológico en base al erotismo presente en esas escenas, para luego compararlas con la versión de Francis Ford Coppola. Destacando la figura de Lucy Westenra y Mina Murray.

Luego de hacer este perfil simbólico de Drácula, como vampiro y arquetipo sombra, lo pondré frente a la sociedad posmoderna, la cual ya libre de las condiciones puritanas de la época en la que se escribió la novela, debería, en teoría, aceptar a Drácula como un personaje que actúa en base a sus instintos, compartidos por todos, y no como un personaje perverso. Este cuestionamiento será resuelto por medio de la investigación enfocada en el contexto histórico de Drácula, y la progresión de este en conjunto a la sociedad.

Además, mi investigación se centrara en la obra de Coppola, “*Bram Stoker's Dracula*”, debido a que esta obra hace referencia y cita los *films* clásicos de Drácula, de la misma forma en la que Bram Stoker tomó elementos de los vampiros que precedieron al Drácula literario. Además de incluir características claves del contexto histórico en el que se filmó la película, lo que significara la muerte en el cine del arquetipo sombra contenido en el mito del vampiro.

Marco Teórico

El Vampiro, la Sombra y el Erotismo.

“*Dracula*”, novela escrita en 1897 por el irlandés Bram Stoker (Clontarf, 8 de noviembre de 1847 - Londres, 20 de abril de 1912), nos presenta el prototipo por excelencia del vampiro moderno, el Conde Drácula.

Influido por narraciones como “*Varney the Vampire, or the Feast of Blood*” (1847), de James Malcolm Rymer, y “*Carmilla*” (1871), de Sheridan Le Fanu, Stoker creará su aristócrata transilvano, galante y tenebroso, llevado muy pronto al teatro y al recién creado cinematógrafo. (Microsoft ® Encarta ® 2009. © 1993-2008 Microsoft Corporation)

El vampiro, según la leyenda popular, es un individuo aparentemente muerto que sale de la tumba durante la noche para succionar la sangre de las personas mientras estas duermen. Según la tradición, diversos talismanes y hierbas alejarían al vampiro, que solo puede ser destruido mediante la cremación, la decapitación o clavándoles una estaca en el corazón.

En la actualidad, el término “vampiro” no solo forma parte del folclore, sino que también ha sido utilizado para calificar a ciertos animales y/o personas. Vampiro es definido oficialmente como un espectro o cadáver que, según cree el vulgo de ciertos países, va por las noches a chupar poco a poco la sangre de los vivos hasta matarlos; Murciélago hematófago de América del Sur; Persona codiciosa que abusa o se aprovecha de los demás. (DRAE).

El vampiro, debido a su condición de “muerto viviente”, es un ser que deambula entre la vida y la muerte, un revivido, un “no muerto”, un *Nosferatus*.

“Se cree que el vampirismo es un estado intermedio entre la vida y la muerte, por eso un upiro es un ser que vive entre dos mundos el de los vivos y el de los muertos sin pertenecer a ninguno de ellos. Son altos, fuertes, ágiles, de afiladas uñas y labios rojos. Dotados de gran sensualidad consiguen atraer a sus víctimas que no tardarán en desearles, anhelando su mordisco que les arrebatase la sangre y la vida convirtiéndoles asimismo en vampiros.” (Sáinz, Salvador. “*Vampiros, Reyes de la Noche*”, Pag.4)

La muerte, siendo la cesación irreversible o término de la vida, es superada y trascendida por el vampiro, quien debe beber la sangre de los vivos para mantener su

condición de no muerto. El vampiro es un ser destructivo, pero que es amado por sus propias víctimas. Es esta la principal característica del vampiro, su necesidad de sangre y la atracción que ejerce sobre sus víctimas, y es esto lo que caracteriza la relación entre el vampiro y su víctima: la necesidad del otro.

“*Dracula*”, siendo una novela gótica donde destaca la figura del vampiro, es una novela cargada de erotismo, en especial en su relación con la muerte. Debido a la época en la que se escribió, totalmente conservadora debido a una moral victoriana, la obra fue tratada con una sexualidad y erotismo implícito. La era victoriana, desde la coronación de la reina Victoria, en 1837, hasta su muerte, en 1901. Fue una época de transformaciones sociales, como el renacimiento de la doctrina evangélica, al igual que una serie de cambios legales en los derechos de la mujer. Presentando grandes logros a niveles culturales, políticos, económicos, industriales y científicos.

Se define como “erotismo” al amor sensual; al carácter de lo que excita el amor sensual; y a la exaltación del amor físico en el arte. (DRAE).

Amor “sensual” puede ser entendido como lo perteneciente o relativo a las sensaciones de los sentidos; se dice también de los gustos y deleites de los sentidos, de las cosas que los incitan o satisfacen y de las personas aficionadas a ellos; además de perteneciente o relativo al deseo sexual. (DRAE).

Se define “deseo” como Movimiento afectivo hacia algo que se apetece; acción y efecto de desear; objeto de deseo; impulso, excitación venérea; anhelar con vehemencia. (DRAE).

De esta forma se describe el erotismo y el deseo de una forma académica, donde entendemos el erotismo como la incitación o satisfacción de las sensaciones relativas al deseo sexual. Es este el deseo que despierta la figura del vampiro, donde su víctima sucumbe totalmente a un deseo erótico y sensual que le infunde el no muerto, una dependencia mutua ya que el vampiro también desea a su víctima, desea su sangre.

Llamaremos “víctima” al objeto de deseo del vampiro, definido como persona o animal sacrificado o destinado al sacrificio; Persona que se expone u ofrece a un grave riesgo en obsequio de otra; que padece daño por culpa ajena o por causa fortuita; o que muere por culpa ajena o por accidente fortuito. (DRAE).

Es esta concepción, de víctima, la que tendremos del objeto de deseo del vampiro. El individuo que cae bajo la posesión del vampiro no tendrá otro destino más que la muerte.

El deseo mutuo es concretado por medio del “beso del vampiro”, acto de consumir la sangre de la víctima, el cual significa la muerte del individuo y la posible transformación

de este en un no muerto. Sin embargo, es en el acto erótico donde podemos percibir la muerte y no simplemente en el destino de la víctima.

Para entender esto hay que recurrir a pensamientos filosóficos sobre el tema, principalmente la de Georges Bataille, quien afirma que el erotismo y la muerte están totalmente relacionados.

“Podemos decir del erotismo que es la aprobación de la vida hasta en la muerte. Propiamente hablando, ésta no es una definición, pero creo que esta fórmula da mejor que ninguna otra el sentido del erotismo. Si se tratase de dar una definición precisa, ciertamente habríamos de partir de la actividad sexual reproductiva, una de cuyas formas particulares es el erotismo.”
(Bataille, Georges. “El Erotismo”, pag.8)

Georges Bataille (1897-1962), fue un escritor francés que sitúa el erotismo y la transgresión en el centro de su análisis filosófico y de sus textos de ficción. Continuator de las tesis de Hegel, Bataille sostiene que el hombre, a pesar de las leyes que regulan su actividad, vive atormentado por la naturaleza, de la que se aparta a duras penas (Lascaux, o el nacimiento del arte, 1955). Este arraigo primordial con la naturaleza se manifiesta en la muerte y la sexualidad, dos factores de desorden que entran en contradicción con la vida social del hombre y sobre los cuales pesan, por la misma razón, tabúes y prohibiciones.
(Microsoft ® Encarta ® 2009. © 1993-2008 Microsoft Corporation.)

Entenderemos el “erotismo” como una forma de transgresión hacia la vida moral y social del individuo, la cual lo reprime desde sus primeros años de vida.

“La sexualidad, entonces, no tiene sino dos alternativas: o se somete al imperativo "civilizatorio" y acepta satisfacerse inocuamente en el marco total de las prohibiciones, o se transforma en erotismo, cuya principal característica es la de transgredir toda prohibición, hasta el punto de que puede decirse que sin prohibición no habría erotismo.” (Georges Bataille. “Breve Historia del Erotismo”, 1970, pag.9)

El psiquiatra y psicoanalista suizo Carl Jung (1875-1961), desarrolló la idea de los arquetipos, los cuales son modelos psicológicos que residen en el inconsciente colectivo. Jung afirma que existe un arquetipo que representa nuestro inconsciente reprimido, la parte

de nosotros que no podemos destruir, siendo este el arquetipo de “la Sombra”. A medida que crecemos - dice Bly - el Yo enajenado se convierte en “un saco que todos arrastramos”, un saco que contiene aquellos aspectos inaceptables de nosotros mismos. (Connie Zweig y Jeremiah Abrams, “*Encuentro con la Sombra*”, pag.17)

“Son muchas las fuerzas que coadyuvan a la formación de nuestra sombra y determinan lo que está permitido y lo que no lo está. Los padres, los parientes, los maestros, los amigos y los sacerdotes constituyen un entorno complejo en el que aprendemos lo que es una conducta amable, adecuada y moral y lo que es un comportamiento despreciable, bochornoso y pecador.” (Zweig, Connie & Abrams, Jeremiah. “*Encuentro con la Sombra*”, 1991, pag.8)

Existe una relación entre el vampiro y el arquetipo sombra, siendo el vampiro una representación metafórica de nuestra sombra. Se alimentan de nuestra sangre, de nuestros deseos reprimidos, permanecen ocultos en nuestro inconsciente hasta manifestarse en nuestros momentos más vulnerables, al expresamos ira, agresividad, amor, en nuestros momentos de tristeza o en ámbitos tan conflictivos como lo es nuestra propia sexualidad.

“Cuando nos negamos a aceptar una parte de nuestra personalidad ésta termina tornándose hostil.” (Zweig, Connie & Abrams, Jeremiah. “*Encuentro con la Sombra*”, pag.20)

Ambos son vistos de forma negativa, sin embargo, no todos ellos son rasgos negativos. El vampiro y la sombra han sido deformados por su larga estadía en la obscuridad, y si bien estos representan una parte de nosotros, hemos elegido la cultura sobre la naturaleza, transformando nuestra sombra en una posible maldad destructora, haciendo muy difícil la relación equilibrada con nuestra conciencia, y por ende, con nuestra vida social. El vampiro termina inevitablemente destruyendo a su víctima.

Al igual que el vampiro rehúye de la luz del día, la cual significa su destrucción, la sombra permanece oculta en nuestro inconsciente.

“Nosotros no podemos percibir directamente el dominio oculto de la sombra ya que ésta, por su misma naturaleza, resulta

difícil de aprehender. La sombra es peligrosa e inquietante y parece huir de la luz de la conciencia como si ésta constituyera una amenaza para su vida.” (Zweig, Connie & Abrams, Jeremiah. “Encuentro con la Sombra”, pag.8)

Teniendo en cuenta una relación entre el mito del vampiro y el arquetipo sombra, podemos entender que una de las formas en la que se manifiesta es a través del erotismo. Es en el erotismo, como ya he mencionado, donde está presente la muerte del individuo.

Bataille se refiere al erotismo como la fascinación ante la muerte, una sexualidad impulsada por la conciencia que se tiene sobre la muerte, la propia muerte del ser discontinuó. Esta conciencia es la que separa la actividad sexual reproductiva que tienen en común los animales sexuados y los humano, “pero al parecer sólo los hombres han hecho de su actividad sexual una actividad erótica”, dado que la diferencia entre el erotismo y una actividad sexual simple es una “búsqueda psicológica”, independiente de los objetivos naturales de la reproducción sexual. (Georges Bataille, “*El Erotismo*”, pag.8)

“Hay que tener en cuenta, no obstante, que si bien la sexualidad humana difiere de la animal, no la suprime (en realidad la supera, en el sentido hegeliano de negar conservando) sino que la mantiene como algo salvaje a lo que rodea de rejas, de tabúes, de prescripciones, de leyes, etc.” (Bataille, Georges. “Breve Historia del Erotismo”, pag.9)

El individuo racional ansia la animalidad, la sensación de libertad, pero el individuo ya tiene conciencia. Si bien es la conciencia de la propia mortalidad lo que impulsa el erotismo, la conciencia también puede ser responsable de reprimir nuestra sexualidad, impidiendo una relación equilibrada con nuestra sombra, sometiéndola a la conciencia de lo permitido y lo prohibido.

“Durante mucho tiempo los teólogos cristianos sólo aceptaban la sexualidad con fines reproductivos. Consideraban que el erotismo era algo demoníaco y misterioso, algo contra lo que debía lucharse... Hoy en día la sexualidad sigue portando consigo el estigma del demonio. Todos los intentos realizados para convertirla en algo inofensivo y “natural” han terminado fracasando. Para el hombre moderno la sexualidad sigue siendo

diabólica y siniestra.” (Zweig, Connie & Abrams, Jeremiah. “Encuentro con la Sombra”, pag.78)

En cuanto a la conciencia que se tiene sobre la muerte, Bataille hace referencia a los pensamientos del Marques de Sade:

“Por desgracia el secreto es demasiado firme”, observa Sade, “y no hay libertino que esté un poco afianzado en el vicio y que no sepa hasta qué punto el acto de quitar la vida a otro actúa sobre los sentidos...”, “No hay mejor medio para familiarizarse con la muerte que aliarla a una idea libertina.” (Bataille, Georges. “El Erotismo”, pag.8)

Esta paradoja, como se refiere Bataille sobre el pensamiento de Sade, revela una verdad. Bataille afirma que la visión o la imagen del acto de dar muerte pueden despertar, al menos en algún enfermo, el deseo del goce sexual. “Pero no podemos limitarnos a decir que la enfermedad es la causa de esta relación”. (Georges Bataille, “El Erotismo”, pag.8)

Definiremos “goce” como acción y efecto de gozar. Entendiendo gozar como tener y poseer algo útil y agradable; Tener gusto, complacencia y alegría de algo; conocer carnalmente a una mujer; Sentir placer, experimentar suaves y gratas emociones; tener alguna buena condición física o moral; pasarlo bien, disfrutar con alguien o algo. (DRAE).

“Tanto las poses más ingenuas como las más perversas necesitan, para adquirir carácter erótico, ser trascendidas por ese momento deslumbrante de la mente que Sade llamó “apatía”. La fenomenología batailleana del erotismo demuestra que, en su esencia, el erotismo está vinculado con la sangre, que no hay erotismo sin sangre y lo que la sangre simboliza: la muerte. De allí la frase que repite insistentemente: “el erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte”.” (Bataille, Georges. “Breve Historia del Erotismo”, pag.10)

Pero esta relación no solo se puede referir al acto de dar muerte a un tercero, también habla de la propia muerte. Bataille se refiere al humano como un ser individual y discontinuo, al cual la muerte le genera tanto miedo como fascinación. Cabe destacar que esta misma relación de fascinación entre el humano y su muerte, está presente entre el individuo y la sombra.

“A lo largo de la historia de la cristiandad el miedo a «caer» en la iniquidad se ha expresado como temor a «ser poseído» por los poderes de la oscuridad. Los cuentos de vampiros y de hombres lobo –que posiblemente han acompañado a la historia de la humanidad desde tiempos ancestrales y cuya versión más reciente es el Conde Drácula de Bram Stoker despiertan, al mismo tiempo, nuestra fascinación y nuestro horror.” (Zweig, Connie & Abrams, Jeremiah. “Encuentro con la Sombra”, pag.30)

El humano es discontinuo debido a su inevitable muerte, y su conciencia angustiada de ésta. “Por una lado, el ser humano tiene un deseo angustioso de hacer durar su individualidad para siempre”, pero conoce la imposibilidad a la que se enfrenta. Además, a este deseo se le opone otro contrario, “la búsqueda de la continuidad del Ser, es decir, de la conexión con el todo, para la cual habría que disolverse en él, es decir, morir.” Desea ir mas alla de si mismo, lo que implica dejar de ser si mismo, es decir, morir como individuo y humano (Belén Castellanos Rodríguez, “*El Erotismo como Fascinación ante la Muerte según Georges Bataille*”, *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 2010)

Es en esta angustia del humano frente a su propia muerte, donde entra la fascinación ante figura del vampiro. Si bien el vampiro es un “no muerto”, es consciente de su propia muerte debido a que su vida corpórea puede ser destruida. Sin embargo, el vampiro puede hacer durar su individualidad para siempre, siempre y cuando tenga una víctima de quien alimentarse.

Dejando en claro a que se refiere Bataille con ser discontinuo, como la conciencia de la propia existencia ante la muerte, también hay que definir que es la individualidad del ser, la conciencia que lo separa del entorno que lo rodea.

“Los seres que se reproducen son distintos unos de otros, y los seres reproducidos son tan distintos entre sí como de aquellos de los que proceden. Cada ser es distinto de todos los demás. Su nacimiento, su muerte y los acontecimientos de su vida pueden tener para los demás algún interés, pero sólo él está interesado directamente en todo eso. Sólo él nace. Sólo él muere. Entre un ser y otro ser hay un abismo, hay una discontinuidad.” (Bataille, Georges. “El Erotismo”, pag.9)

Bataille se refiere a esta separación entre los seres como un “abismo”, un abismo inmenso y que no puede ser suprimido. El individuo, teniendo conciencia de su individualidad y de su mortalidad, experimenta el sexo como aquello que anula temporalmente esta individualidad, y lo pone ante eso que tanto lo angustia y lo fascina: la propia muerte. Bataille afirma esto dado que “la reproducción hace entrar en juego a unos seres discontinuos”. (Bataille, Georges. “*El Erotismo*”, pag.9)

“Ese abismo es profundo; no veo qué medio existiría para suprimirlo. Lo único que podemos hacer es sentir en común el vértigo del abismo. Puede fascinarnos. Ese abismo es, en cierto sentido, la muerte, y la muerte es vertiginosa, es fascinante.” (Bataille, Georges. “*El Erotismo*”, pag.9)

Si existe una individualidad y una mortalidad que se anula temporalmente por medio del sexo y el erotismo, el vampiro y su víctima logran este mismo objetivo. Recordemos que al igual que en el acto erótico, el vampiro y la víctima experimentan la necesidad del otro.

Georges Bataille hace referencia a tres tipos de erotismo: El erotismo de los Cuerpos, el Erotismo de los Corazones, y el Erotismo Sagrado.

La muerte es violenta, “el terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia, de la violación.” Afirma Bataille, debido a que la muerte, al igual que la sexualidad, presenta una pasión que no deja de ser violenta. Una violencia que significa la descomposición y una recomposición del individuo, junto con otros cuerpos.

“Lo más violento para nosotros es la muerte; la cual, precisamente, nos arranca de la obstinación que tenemos por ver durar el ser discontinuo que somos. Desfallece nuestro corazón frente a la idea de que la individualidad discontinua que está en nosotros será aniquilada súbitamente.” (Bataille, Georges. “*El Erotismo*”, pag.12)

Es aquí donde la muerte y el erotismo tienen su mayor punto de relación, la disolución relativa del ser, supuesta por el paso del estado normal al estado de deseo

erótico, la cual tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento.

“Este término de disolución responde a la expresión corriente de vida disoluta, que se vincula con la actividad erótica.”, “Toda la operación erótica tiene como principio una destrucción de la estructura de ser cerrado que es, en su estado normal, cada uno de los participantes del juego.” (Bataille, Georges. “El Erotismo”, pag.12 y 13)

Este “ser cerrado” hace referencia al estado de la existencia discontinua, es decir, la individualidad del ser. Así como la muerte destruye la existencia individual y discontinua del ser, el erotismo realiza esta misma acción mediante la desnudez, la acción de quitarse la ropa se opone al estado cerrado del ser.

“Es un estado de comunicación, que revela un ir en pos de una continuidad posible del ser, más allá del repliegue sobre sí. Los cuerpos se abren a la continuidad por esos conductos secretos que nos dan un sentimiento de obscenidad. La obscenidad significa la perturbación que altera el estado de los cuerpos que se supone conforme con la posesión de sí mismos, con la posesión de la individualidad, firme y duradera.” (Bataille, Georges. “El Erotismo”, pag.13)

Bataille afirma que el erotismo pone en juego la disolución de las formas constituidas, “una disolución de esas formas de vida social, regular, que fundamentan el orden discontinuo de las individualidades que somos”. Pero a diferencia de la muerte, en el erotismo la vida discontinua no está condenada a desaparecer, sólo es cuestionada. (Georges Bataille, “El Erotismo”, pag.13 y 14)

Es en este punto donde el erotismo presenta su mayor aspecto vampírico. Si bien la víctima está destinada a morir, ésta compartirá futuramente la condición de no muerto al igual que el vampiro, volviendo a la “vida”. El erotismo significaría la muerte momentánea del individuo, una disolución relativa de los individuos.

El vampiro consume la sangre de su víctima, y ésta a su vez recibe la inmortalidad. La víctima muere para luego resurgir entre los muertos. Eso es el erotismo, es morir y volver de la muerte.

“El erotismo de los cuerpos tiene de todas maneras algo pesado, algo siniestro. Preserva la discontinuidad individual, y siempre actúa en el sentido de un egoísmo cínico. El erotismo de los corazones es más libre. Si bien se distancia aparentemente de la materialidad del erotismo de los cuerpos, procede de él por el hecho de que a menudo es sólo uno de sus aspectos, estabilizado por la afección recíproca de los amantes.” (Bataille, Georges. “El Erotismo”, pag.14)

El Erotismo del Corazón, puede ser mucho mas violento que el Erotismo de los Cuerpos, dicho de otra forma, la pasión puede tener un sentido mucho más violento que el deseo. La pasión, a pesar de las promesas de felicidad que la acompañan, comienza introduciendo “desavenencia y perturbación”. Esta pasión feliz, más que una felicidad de la que se puede gozar, “es tan grande que es comparable con su contrario, con el sufrimiento”. En el erotismo de los corazones, la discontinuidad persistente entre dos seres es sustituida por una continuidad maravillosa, una continuidad que se hace sentir en la angustia, en la medida en que esa continuidad es inaccesible, “es una búsqueda impotente y temblorosa.” (Bataille, Georges. “El Erotismo”, pag.14)

“Las posibilidades de sufrir son tanto mayores cuanto que sólo el sufrimiento revela la entera significación del ser amado. La posesión del ser amado no significa la muerte, antes al contrario; pero la muerte se encuentra en la búsqueda de esa posesión. Si el amante no puede poseer al ser amado, a veces piensa matarlo; con frecuencia preferiría matarlo a perderlo. En otros casos desea su propia muerte.” (Bataille, Georges. “El Erotismo”, pag.14)

En la pasión, le parece al amante que sólo el ser amado puede, en este mundo, realizar lo que nuestros límites prohíben: la plena confusión de dos seres, la “continuidad de dos seres discontinuos”. En esta fusión de dos seres, “precaria y al mismo tiempo profunda”, el sufrimiento, producido por la amenaza de una separación, “debe mantener casi siempre una plena conciencia.” (Bataille, Georges. “El Erotismo”, pag.15)

Es así como Bataille describe la violencia en la pasión, la cual siendo la unión de dos amantes un efecto de la pasión, “entonces pide muerte, pide para si el deseo de matar o de suicidarse”. “Lo que designa a la pasión es un halo de muerte”. (Bataille, Georges. “El Erotismo”, pag.15)

“La aprobación de la vida hasta en la muerte es un desafío, tanto en el erotismo de los corazones como en el erotismo de los cuerpos. Es un desafío, a través de la indiferencia, a la muerte. La vida es acceso al ser; y, si bien la vida es mortal, la continuidad del ser no lo es. Acercarse a la continuidad, embriagarse con la continuidad, es algo que domina la consideración de la muerte.”
(Bataille, Georges. “El Erotismo”, pag.18)

Hay que entender también que la muerte, siendo la destrucción de un ser discontinuo, no afecta la continuidad del ser, si no que la manifiesta. Bataille afirma que este pensamiento “debería ser la base de la interpretación del sacrificio religioso”, haciendo referencia a lo que sería el Erotismo Sagrado.

“En el sacrificio, no solamente hay desnudamiento, sino que además se da muerte a la víctima (y, si el objeto del sacrificio no es un ser vivo, de alguna manera se lo destruye). La víctima muere, y entonces los asistentes participan de un elemento que esa muerte les revela. Este elemento podemos llamarlo, con los historiadores de las religiones, lo sagrado. Lo sagrado es justamente la continuidad del ser revelada a quienes prestan atención, en un rito solemne, a la muerte de un ser discontinuo.” (Bataille, Georges. “El Erotismo”, pag.16)

Este último tipo de erotismo, definido por Georges Bataille, es aquel que da paso a la fiesta religiosa, aquel momento donde la moral y la prohibición quedan en pausa, en cuanto se transgreda en nombre de una divinidad. Es también el erotismo sagrado aquel que ha sido mal utilizado por parte de la religión Judeo Cristiana, el deseo de inmortalidad donde entra en juego la preocupación por asegurar la supervivencia en la discontinuidad, es decir, la supervivencia del ser personal.

"Lo sagrado es justamente la continuidad del ser" que se revela (en un rito sangriento) mediante la muerte de un ser discontinuo, dice Bataille. En el fondo se rompe, mediante la violencia, una "discontinuidad". "La experiencia mística, en la medida en que tenemos fuerza de esperar una ruptura de nuestra discontinuidad, introduce en nosotros el sentimiento de la

continuidad". (Bataille, Georges. *"Breve Historia del Erotismo"*, pag.12)

La trampa del cristianismo está en que, tratando de conquistar una continuidad que burle la muerte (muerte que es siempre violencia), va a imaginar la continuidad (en el tiempo) de lo que es discontinuo (en el espacio): "Redujo lo sagrado, lo divino, a la persona discontinua de un Dios creador. Más aún: de una manera general, hizo del más allá de este mundo real una prolongación de todas las almas discontinuas". (Bataille, Georges. *"El Erotismo"*, pag.124)

Es el vampiro quien logra esta permanencia, la continuidad del individuo luego de la muerte. Es así como la víctima, al igual que la víctima religiosa, espera la continuidad de su ser personal, pero mientras el religioso espera una vida en el más allá, es el vampiro quien mantiene una continuidad en el plano real, una inmortalidad tangible. Es por ello que el vampirismo, el erotismo contenido en el "bautismo del vampiro", es un acto de transgresión, donde tiene cabida la pasión, el deseo y la espiritualidad, al igual que un carácter sagrado.

En un comienzo el Erotismo Sagrado formaba parte de la fiesta religiosa, donde se comprendía la necesidad de entablar una relación con la sombra, ese elemento que perturba nuestra personalidad, sin embargo, con el tiempo la religión Judeo Cristiana se ha encargado de darle un carácter demoniaco y pecaminoso al erotismo.

"La religión griega, que comprendía perfectamente este problema, reconocía y respetaba también el lado oscuro de la vida y celebraba anualmente -en la misma ladera de la montaña- las famosas bacanales, orgías en las que se honraba la presencia contundente y creativa de Dionisos, el dios de la naturaleza, entre los seres humanos.

Hoy en día Dionisos perdura entre nosotros en forma degradada en la figura de Satán, el diablo, la personificación del mal, que ha dejado de ser un dios a quien debemos respeto y tributo para convertirse en una criatura con pezuñas desterrada al mundo de los ángeles caídos." (Zweig, Connie & Abrams, Jeremiah. "Encuentro con la Sombra", pag.11)

Se hace una relación entre el erotismo y lo demoníaco, y con esto también se hace una relación entre la figura arquetípica de la sombra y el Diablo. Sallie Nichols, experta en el simbolismo del Tarot y los arquetipos de Carl Jung, hace referencia al Diablo como una figura arquetípica cuya estirpe se remonta, directa o indirectamente, a la antigüedad, donde solía representarse como una bestia demoníaca más poderosa y menos humana que la imagen que nos ofrece el Tarot. Fue en la época judeocristiana cuando el Diablo comenzó a aparecer en forma definitivamente humana y a llevar a cabo su nefasta actividad de manera más comprensible para nosotros, los humanos. (Zweig, Connie & Abrams, Jeremiah. *“Encuentro con la Sombra”*, pag.101).

Cabe destacar que el Diablo presente en el esoterismo representa el lado animal de humano, muchas veces oculto, que actúa en contraposición y equilibrio a lo espiritual. De esta forma el Diablo, al igual que Dracula, ha sido estigmatizado como algo negativo por parte de las comunidades u organizaciones conservadoras. Carl Jung afirma que la imagen del Diablo “describe exactamente los aspectos más siniestros y grotescos de nuestro inconsciente con el que jamás hemos llegado a conectar y que, por consiguiente, ha permanecido en su estado salvaje original”. (Zweig, Connie & Abrams, Jeremiah. *“Encuentro con la Sombra”*, pag.103).

“El hecho de que la imagen del Diablo haya ido humanizándose con el correr de los siglos representa simbólicamente que hoy en día estamos en mejores condiciones para considerarla como un aspecto oscuro de nosotros mismos, que como un dios sobrenatural o como un demonio infernal. Quizás también signifique que ya nos encontramos en condiciones de enfrentarnos a nuestro lado más oculto y satánico. Pero aunque su apariencia sea humana -e incluso hermosa- el Diablo sigue sin haberse despojado todavía de sus enormes alas de murciélago.”
(Zweig, Connie & Abrams, Jeremiah. *“Encuentro con la Sombra”*, pag.102).

Son las alas de murciélago presentes en el Tarot de Marsella lo que nos permite vincular al Diablo con el murciélago, y por ende, con el vampiro. Siendo el murciélago un ave nocturna, y en algunos casos hematófago, se oculta de la luz del día al igual que el Diablo, quien se oculta en las zonas más oscuras del psiquismo, cuando la conciencia del ser humano está despierta y mantiene toda su capacidad discriminativa. El Diablo absorbe

nuestra esencia, nuestra sangre, se alimenta de nuestros instintos reprimidos, el Diablo es nuestra sombra.

“Los efectos de su mordedura son contagiosos y llegan a contaminar a comunidades o incluso a países enteros. Así pues, del mismo modo que el vuelo del murciélago puede desatar el pánico irracional de un nutrido grupo de personas, el Diablo puede revolotear sobre la multitud, enredarse en sus cabellos, desarticular su pensamiento lógico y desatar un ataque de histeria colectiva.” (Zweig, Connie & Abrams, Jeremiah. “Encuentro con la Sombra”, pag.102)

Es en este punto donde volveré a la figura del vampiro en relación a su contexto histórico. Si bien no profundizare en los orígenes del mito del vampiro, debido a que el origen del mito vampírico es incierto, aunque algunas fuentes ya lo ubican en los albores de la Humanidad, como afirma Salvador Sáinz (*“Vampiros, reyes de la noche”*, pag.3), ni tampoco en el origen del erotismo, el cual apareció en el momento en el que el animal paso a ser consiente de su mortalidad, retomaré la figura del vampiro y el erotismo en la novela *“Dracula”* escrita por Bram Stoker en 1897, la cual se encuentra en los comienzos de la decadencia del romanticismo, época en la que el erotismo se basaba en los privilegios del individuo y no en los encantos de este.

“En las condiciones primitivas el erotismo resultaba del encanto, del vigor físico y de la inteligencia de los hombres, así como de la belleza y la juventud de las mujeres. Para las mujeres resultaba decisiva su belleza y su juventud. Pero la sociedad que se deriva de la guerra y de la esclavitud acrecienta la importancia de los privilegios.” (Bataille, Georges. “Breve Historia del Erotismo”, pag.42)

El gusto por los elementos irracionales y sobrenaturales figura entre las principales características de la literatura inglesa y alemana del periodo romántico. Esta tendencia se vio reforzada en un sentido por la desilusión con el racionalismo del siglo XVIII, y en otro por la recuperación de una abundante cantidad de literatura antigua (cuentos populares y baladas) realizada por Percy y los eruditos alemanes Jacob y Wilhelm Karl (Grimm) y el escritor danés Hans Christian Andersen o el español Gustavo Adolfo Bécquer. A partir de estos materiales surge, por ejemplo, el motivo del doppelgänger (el doble). Muchos

escritores románticos, especialmente los alemanes, se mostraron fascinados con este concepto, que en cierto modo refleja la preocupación romántica por la propia identidad.

El Romanticismo constituyó la victoria del individualismo, la imaginación y la libertad. Este movimiento luchó contra el objetivismo e intentó llenarlo todo con su subjetivismo. (Microsoft ® Encarta ® 2009. © 1993-2008 Microsoft Corporation)

“*Dracula*” forma parte de lo que sería la novela gótica, género narrativo que surgió en Inglaterra durante el último tercio del siglo XVIII como reacción al racionalismo y al clasicismo. Su mayor desarrollo literario se dio en las dos primeras décadas del XIX, y su estética fue retomada mucho tiempo después por el cine. Es preciso diferenciar que esta narración es popular y fantástica proveniente del folklore, y a la actualidad posee características asociadas en general con el movimiento estético conocido como Romanticismo.

Las novelas góticas están ambientadas en un escenario lúgubre y desolado, dominadas por el misterio y el terror. El término gótico se emplea para designar cualquier narración en prosa o verso en la que se dan cita la violencia, el horror, los sucesos sobrenaturales y, de una forma implícita debido al carácter conservador de la época, el erotismo.

“A lo largo de la historia de la cristiandad el miedo a «caer» en la iniquidad se ha expresado como temor a «ser poseído» por los poderes de la oscuridad. Los cuentos de vampiros y de hombres lobo –que posiblemente han acompañado a la historia de la humanidad desde tiempos ancestrales y cuya versión más reciente es el Conde Drácula de Bram Stoker despiertan, al mismo tiempo, nuestra fascinación y nuestro horror.” (Zweig, Connie & Abrams, Jeremiah. “*Encuentro con la Sombra*”, pag.30)

En este mismo periodo donde “*Dracula*” fue escrita, a finales de la era victoriana, época en la que Victoria I (1819-1901), soberana del Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda (1837-1901) y emperatriz de la India (1876-1901), convirtió su largo reinado en símbolo de la consolidación del Imperio Británico, fue testigo del ascenso de la clase media y se caracterizó por una moralidad profundamente conservadora y un intenso nacionalismo. (Microsoft ® Encarta ® 2009. © 1993-2008 Microsoft Corporation)

“En la historia del erotismo el papel que cumplió la religión cristiana fue el de condenarlo. En la medida en que el cristianismo

dominó el mundo trató de liberarlo del erotismo.” (Bataille, Georges. “Breve Historia del Erotismo”, pag.53)

En este periodo, la sociedad estaba llena de moralismos y prejuicios, con valores que se pueden calificar como puritanos, destacando el sentimiento de ahorro, el afán de trabajo como forma de suprimir los impulsos sexuales, el extremo moralismo ya sea en los espacios públicos como en la privacidad, y sobre todo la fe, debido al renacimiento de la doctrina evangélica.

“La prohibición da un sentido que en sí misma la acción prohibida no tenía. Lo prohibido compromete en la transgresión, sin la cual la acción no tendría el resplandor de maldad que seduce... Es la transgresión de lo prohibido la que hechiza...” (Bataille, Georges. “Breve Historia del Erotismo”, pag.47)

Según Jacques Lacan, fue esta acentuada moral la que provocó la aparición del psicoanálisis de Sigmund Freud, y por ende, hizo necesario el “despertar”, sin la reina Victoria el psicoanálisis no hubiera existido, ella fue la causa del deseo de Freud (Lacan, Jacques. Seminario 22 - R.S.I.).

“El nacimiento del psicoanálisis estaba estrechamente ligado a una sociedad exacerbadamente moralista y disciplinaria, con rígidos prejuicios y severas interdicciones. Incluso algunos conceptos que Freud acuña - represión y función de la censura -entre otros, conllevan las marcas de aquella época. Los varones eran los ordenadores y dominadores del espacio público y las mujeres estaban destinadas al espacio privado, al cuidado del hogar y bajo un status de sometimiento.” (Aksenchuk, Rosa. “De la moral victoriana al goce moderno: Freud, Lacan y Zizek”. Revista de Observaciones Filosóficas. 2012)

Es común en esta época la doble moral, específicamente la sexual. Paralelamente a las estrictas costumbres de la época, y tal vez producto de ellas, existía un submundo lleno de adulterio y prostitución. En Londres existían muchos burdeles, salones de espectáculo y salas de juego, acompañado de un ambiente callejero lleno de vicios, drogas, relaciones homosexuales, abuso de menores, y violencia en general.

“Está en la esencia de la religión oponer, a los otros, actos culpables, precisamente actos prohibidos”. (Bataille, Georges. *“Breve Historia del Erotismo”*, pag.49)

Esta doble moral responde a lo planteado por William A. Miller, quien afirma que al apreciar un rasgo o una característica de nuestra personalidad que permanece desvinculada de nuestra conciencia, percibimos este rasgo en la conducta de los demás y reaccionamos en consecuencia. “Así vemos en ellos algo que forma parte de nosotros mismos pero que no reconocemos como propio.” (Connie Zweig y Jeremiah Abrams, *“Encuentro con la Sombra”*, pag.40)

“Cada vez que respondemos exageradamente «a favor» o «en contra» de algo y nos mantenemos inflexibles en nuestra actitud existen sobradas razones para sospechar que nos hallamos en territorio de la sombra y que haríamos bien en investigar.” (Zweig, Connie & Abrams, Jeremiah. *“Encuentro con la Sombra”*, pag.39)

Gilles Lipovetsky, en *“La Era del Vacío”*, se refiere al modernismo y el posmodernismo como sucesos que se centraron en el consumo y el hedonismo.

El Modernismo (1850) se basó en el rechazo de los valores puritanos, los istmos de las vanguardias, el hedonismo de elite, la alta cultura, el radicalismo artístico, la revolución de las costumbres como vector, se basó además en la igualdad de sexos, irrupción de las masas y cargas subversivas contra instituciones, además de decisiones centralizadas y jerarquizadas.

“El fin del modernismo: los años sesenta son la última manifestación de la ofensiva lanzada contra los valores puritanos y utilitaristas, el último movimiento de revuelta cultural, de masas esta vez. Pero también significa el principio de una cultura posmoderna, es decir sin innovación ni audacia verdadera, que se contenta con democratizar la lógica hedonista, con radicalizar la tendencia a privilegiar los impulsos más bajos antes que los más nobles.” (Lipovetsky, Gilles. *“La Era del Vacío”*, 1986, pag.106)

El Posmodernismo (1960), significó la liberación sexual, el rechazo de todas las vanguardias, la democratización del hedonismo, la contracultura, el radicalismo cultural y

político, el consumo como vector, la desaparición de sexo y edades, delimitación y desaparición progresiva de las instituciones, además de tener decisiones más informadas y personalizadas. Las búsquedas innovadoras son legítimas, el placer y el estímulo de los sentidos se convierten en los valores dominantes de la vida corriente. El posmodernismo lleva la lógica del modernismo a sus límites más extremos.

Se hace énfasis en el término hedonismo, el cual se define como una doctrina que proclama el placer como fin supremo de la vida (DRAE). Es esta doctrina la que responde a la liberación de la represión moral que se había mantenido durante muchos años. El Vampiro, el arquetipo de la sombra, se libera y se expresa de una forma exacerbada y exaltada.

Es una reacción a las sociedades dirigistas, abogando por una sociedad liberal. El hedonista busca realizar todos sus proyectos y alcanzar sus logros en el presente, y no cree que su generación deba sacrificarse en pos de un futuro mejor para la sociedad en la que dejó de creer.

Gilles Lipovetsky, en *“La Era del Vacío”*, afirma que el individuo posmoderno es propenso a la angustia y a la ansiedad, si bien es formado e informado en un universo científico, “es permeable a todos los *gadgets* del sentido, al esoterismo, la parapsicología, los médiums y a los gurús.” (pag.111). Pero es también en esta época, luego del desenfreno vivido durante la liberación sexual y moral, donde el individuo tiene una mejor condición, y una mayor posibilidad, para un equilibrio con su sombra, es aquí donde la figura del vampiro, al igual que la del Diablo esotérico, se ha humanizado. Es aquí donde podemos regocijarnos y deleitarnos, de una forma menos culpable, con lo que nos ofrece el erotismo, el goce de nuestra muerte momentánea.

“Existe ya tanta reivindicación de sexo como de relación; demanda erótica y demanda comunicativa, perversión y meditación se interpretan o coexisten sin contradicción. Diseminación de los modos de vida, el placer no es más que un valor relativo, equivalente a la comunicación, a la paz interior, a la salud o a la meditación; el posmodernismo barre la carga subversiva de los valores modernistas, ahora, reina el eclecticismo cultural”.
(Lipovetsky, Gilles. *“La Era del Vacío”*, pag.107)

Capítulo 1

1.- Drácula y Elisabeta

Francis Ford Coppola nos presenta en *“Bram Stoker's Dracula”* (1992) el origen vampírico del Conde. Nos cuenta, en un maravilloso prólogo de tan solo 5 minutos, las circunstancias por las que el Príncipe Vlad III pasó al mundo de la “no vida”.

“El año 1462. Había caído Constantinopla. Los turcos musulmanes invadieron Europa con una inmensa fuerza y atacaron Rumania, amenazando al mundo cristiano. De Transilvania surgió un caballero rumano de la Orden del Dragón, conocido como Draculea.” (*“Bram Stoker's Dracula”*, Dir. Francis Ford Coppola, Columbia Pictures, 1992)

El *film* nos presenta a un Drácula (Gary Oldman) previo a su condición de vampiro, que se despide apasionadamente de su amada Elisabeta (Winona Ryder) momentos antes de partir a la guerra. Una escena llena de pasión debido a la inminente presencia de la muerte. Como ya he mencionado anteriormente, la muerte es violenta, y como menciona Georges Bataille, “el terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia, de la violación”, debido a que la muerte, al igual que la sexualidad, presenta una pasión que no deja de ser violenta.



Gary Oldman como Drácula en *“Bram Stoker's Dracula”* de 1992 (img.1)

“En la víspera de la batalla, su novia Elisabeta, a quien él adoraba mas que nada en la tierra supo que él debía enfrentar un ejercito invencible y que quizás jamás regresaría.” (*“Bram Stoker's Dracula”*, Dir. Francis Ford Coppola, Columbia Pictures, 1992)

Esta vez presenciamos a un Drácula que lucha por la fe cristiana, que lucha sangrientamente en contra de los turcos resultando victorioso. Mientras besa un crucifijo en

conmemoración a Dios por su victoria, Vlad III sufre un terrible presentimiento sobre la seguridad de Elisabeta. Regresa a su castillo para encontrar a su esposa muerta, quien ha cometido un suicidio debido a noticias falsas sobre la muerte de Draculea, que los turcos han propagado en forma de venganza. Elisabeta, creyéndolo muerto, se arroja al río.

En la reacción de Elisabeta está presente el Erotismo del Corazón, la cual “puede ser mucho mas violento que el Erotismo de los Cuerpos, dicho de otra forma, la pasión puede tener un sentido mucho más violento que el deseo.” De esta forma, se cree que solo se puede ser feliz con la persona amada, como afirma Georges Bataille, en ocasiones el amante preferiría morir antes que vivir sin la presencia de su amado.

“Mi príncipe ha muerto. Sin él, todo esta perdido. Que Dios nos una en el cielo.” (“Bram Stoker's Dracula”, Dir. Francis Ford Coppola, Columbia Pictures, 1992)

Al momento de ver a su esposa muerta, Drácula se desmorona. Lloro por la pérdida de su amor, mientras el sacerdote le advierte que el alma de Elisabeta no puede ser salvada, está condenada por cometer suicidio. Sintiendo traicionado por la iglesia, Drácula renuncia a Dios. En un acto de ira clava su espada en la cruz de la capilla, dejando una grieta desde donde brota sangre que comienza a inundar el lugar. Drácula llena una copa con sangre y la bebe. Es aquí donde se rompe esa relación espiritual del Conde, transformándose en vampiro, surge como consecuencia del dolor provocado por la pérdida de su amada.

En el cristianismo, el casamiento no busca una unión entre dos individuos terrenales que se aman, sino que significa una unión con Dios por medio del ser amado. De esta forma, la muerte de Elisabeta desata en Drácula una desesperación y un dolor tan grande que transforma el amor a Dios en un profundo odio hacia él

“¡Abjuro de Dios! Regresaré de mi propia muerte para vengar la de ella con todo el poder de las tinieblas. ¡La sangre es vida... y será mía!” (“Bram Stoker's Dracula”, Dir. Francis Ford Coppola, Columbia Pictures, 1992)

Este prólogo está basado en el argumento de la película para televisión “*Bram Stoker's Dracula*” de 1973 dirigida por Dan Curtis, creador de “*Dark Shadows*”. El film de Coppola toma dos elementos clave de la versión de Curtis. Primero el hacer al personaje de Drácula y el Drácula histórico una misma persona, y segundo, la reencarnación de la esposa

de Vlad III en una joven de 1897. En la versión de Curtis, el amor perdido de Drácula se reencarnaba en Lucy, mientras que en la de Francis Ford Coppola en Mina Harker.

La pasión y el amor que siente Drácula por su amada Elisabeta son igual de inmenso que los sentimientos de ella. El Conde renuncia a la vida mortal que lo une con Dios, y debido al dolor insoportable que sufre, vuelca todo ese amor desesperado en un sentimiento de odio hacia el mundo, un odio hacia la vida. Este es el argumento que se utiliza en el *film*, donde Drácula ya no es simplemente un vampiro que acecha como un demonio a los vivos, sino que es un personaje completamente tridimensional, un personaje ambiguo y complejo, que lleva su lado violento y sanguinario a niveles tan altos como los sentimientos de su amor eterno, es capaz de odia y amar con igual intensidad. “El amor nunca muere” es el *logline* que utiliza “*Bram Stoker's Dracula*” de 1992, y retrata perfectamente la historia de uno de los iconos mas grandes del vampirismo, que esta vez sufre por amor.

El *film* de Francis Ford Coppola resulta ser una obra llena de referencias a lo que ya se había visto en las adaptaciones cinematográficas de “*Dracula*”. En una época donde se tendía a llevar lo que ya se había visto a niveles más extremos. Una era posmoderna que, luego del desenfreno vivido durante la liberación sexual y moral, el individuo tiene una mejor condición, y una mayor posibilidad, para lograr un equilibrio con su sombra, con sus prejuicios éticos. Es esta razón la que permite que la figura del vampiro, la de Drácula sobre todo, pueda lograr adquirir un carácter contemporáneo, donde no solo se le percibe como un personaje maligno, sino un individuo que sufre por amor.

Como ya he mencionado anteriormente, es en esta época donde la figura de Drácula se ha humanizado, es aquí donde podemos regocijarnos y deleitarnos, de una forma menos culpable, con lo que nos ofrece el erotismo.



Vlad III (Gary Oldman) y Elisabeta (Winona Ryder) en “*Bram Stoker's Dracula*” de 1992 (img.2)

2.- Nosferatu de F. W. Murnau

En 1922, luego de la Primera Guerra Mundial y durante el auge del expresionismo alemán, Friedrich W. Murnau presento “*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*”, obra basada en la novela “*Dracula*” de Bram Stoker. En esta adaptación de la novela, Murnau recrea su propia versión del ya mencionado vampiro, debido a asuntos legales, políticos y características propias de la vanguardia.

F. W. Murnau, para no pagar los derechos de la novela de Stoker, decidió cambiar el nombre del Conde Drácula por el de Conde Orlok, al igual que varios personajes del *film*, pero este cambio no fue suficiente para evitar que la viuda de Stoker, Florence Stoker, lo demandara por derecho de autor.

Otros de los cambios que sufrió la versión de Murnau, con relación a la novela de Bram Stoker, fue el de representar a un vampiro portador de pestes, plagas y muerte. Era poco agraciado, con orejas largas y puntiagudas, dientes frontales largos y garras; dándole así una apariencia de rata, el transmisor de enfermedades.

“*Nosferatu*” es la primera película en la que el vampiro parece bajo los rayos del sol, a diferencia de lo que cuenta la novela de Stoker, donde Drácula puede exponerse y actuar a la luz del día, aunque con limitaciones como el perder parte de sus habilidades vampíricas. Murnau excedió los cánones del expresionismo y, basándose en la obra de Stoker, creó una parábola sobre el enfrentamiento de potencias arquetípicas opuestas: el bien contra el mal, enfermedad frente a vitalidad, sacrificio frente a depredación.

Esta versión de Drácula, aquí llamado Conde Orlok, es la perfecta encarnación de la maldad pura. Sin caracteres psicológicos, resalta aun más el único objetivo que mueve al “no muerto”, alimentarse de sangre. Con características propias de la estética del monstruo expresionista, resaltando su deformidad, le confiere al vampiro una imagen totalmente horrible. Este vampiro está



Max Schreck como el Conde Orlok en “*Nosferatu*” de 1922 (img.3)

completamente desprovisto de alma, no existe en él la más mínima empatía con su víctima, y si presenciamos en él algún tipo de goce es solo provocado por lo que plantea Marques de Sade como “el momento de apatía”, descrito por Bataille como la visión o la imagen del acto de dar muerte pueden despertar el deseo del goce sexual.

“*Nosferatu*” de F. W. Murnau, responde al contexto histórico de Alemania posterior a la Primera Guerra Mundial época en la que se dio muerte a millones de seres humanos provocando una desolación, vacío, pérdida de sentido de lo que se creía como promesa civilizadora en nombre de la razón y el progreso humano, la situación de Alemania era devastadora. La Primera Guerra Mundial que dio origen, entre las numerosas vanguardias, al expresionismo. Por esta misma razón, podemos encontrar en la obra de Friedrich W. Murnau claras referencias simbólicas al momento histórico que sufría Alemania durante el año 1922, haciendo referencia a las secuelas de la post-guerra. Un Conde Orlok que representa la tiranía alemana, la burguesía, que cegados por el materialismo y las ansias de poder van a la guerra y, tal como la peste que transmitía el Conde Orlok, causan la muerte de millones de personas.

Vicente J. Benet afirma que tras la Guerra, las tendencias europeas fueron diferentes a las americanas. Al contrario de lo que ocurrió en América, donde el cine asumió su carácter de entretenimiento popular, en la Europa de entreguerras, recorrida por manifiestos y movimientos artísticos de vanguardia, y también por profundos enfrentamientos ideológicos y políticos, se planteó un doble problema con el cine: definir su *función* como fenómeno *artístico* y *social* en la cultura de masas. (“*La Cultura del Cine*”, 2004, pág. 91)

Esta unión entre lo subjetivo y lo real, para dar a luz otra realidad, estuvo influenciada por el psicoanálisis; ya que lo que se quería expresar era lo no dicho, lo reprimido, lo que hasta el momento no estaba legitimado como expresable. Con esta búsqueda interna del artista, lo que se expresa a través del arte no es lo bello del mundo, sino toda la angustia y miseria que hay en él. Esta característica de expresionismo puede ser objetivo de la aparición del arquetipo de la Sombra en las obras de los artistas, la necesidad de expresar ese inconsciente colectivo, y una subjetividad atormentada, que tanto nos aterra al momento de entender que se trata de nosotros mismos.

En “*La Cultura del Cine*” se destacan los rasgos del cine expresionista:

“La extensión del estilo expresionista por el cine alemán se intenta reconocer en ciertos rasgos: el tratamiento metafórico de los paisajes, el simbolismo de los objetos, el peso de las atmósferas

tortuosas, la iluminación dramática de claroscuro, los relatos que no avanzan de manera progresiva, sino que aparecen poblados de extrañas claves, cifras o narraciones enigmáticas, el valor de lo fantástico, las interpretaciones basadas en el exceso gestual, etc.”
(Benet, Vicente J. pág.96)

Si bien “*Nosferatu*” presenta rasgos comunes con el expresionismo alemán como la predilección por lo grotesco, lo feo, lo anormal, lo sobrehumano e infrahumano, lo oscuro, lo tétrico, el clima asfixiante y opresivo, juego de luces y sombras, y pesimismo vital, entre otras cosas, “*Nosferatu*” marcó un cambio en la estética que se venía usando hasta el momento. El cambio más notorio fue el uso de locaciones reales y exteriores, además de reservar la técnica de la iluminación expresionista solo para la figura del Conde Orlok. De esta forma “*Nosferatu*” no es completamente una obra expresionista en el sentido estético y estilístico.

Las características expresionistas incluidas en el *film* de Murnau son utilizados de forma completamente simbólica, con el objetivo de representar el enfrentamiento entre potencias opuestas, presentes igualmente en la novela.

Los personajes de Mina Murray y Jonathan Harker y Mina Murray, son renombrados como Ellen y Thomas Hutter respectivamente. El *film* retrata por un lado el inmenso amor entre los personajes, en contraste a la maldad y soledad del vampiro. Aquí se expresa la juventud y vitalidad, sumado a la belleza, en contraste al aspecto repulsivo y enfermizo del Conde Orlok.

La sed de sangre del Conde Orlok está influida simplemente por la necesidad de mantener su existencia. Mas allá del goce que representa el llamado “beso del vampiro”, *Nosferatu* absorbe la sangre de sus víctimas por el mero objetivo de persistir en su “no vida”, casi como un parásito, como la clásica definición de lo que es un vampiro, o refiriéndonos a una persona codiciosa que abusa o se aprovecha de los demás. No existe el amor del Drácula de Francis Ford Coppola, *Nosferatu* es la maldad pura.



Conde Orlok y Ellen Hutter al llegar el amanecer en “*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*” de 1922 (img.4)

3.- La Sombra de Drácula.

Francis Ford Coppola nos presenta en “*Bram Stoker's Dracula*” (1992), un Conde Drácula (Gary Oldman) que vive solitariamente en su castillo. Su aspecto es cadavérico, la de un anciano sumamente pálido, que viste una túnica roja con características orientales.

Su aspecto nos recuerda vagamente a la imagen decadente y deformada del Conde Orlok en “*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*” (1922) de F. W. Murnau. El tratamiento expresionista visto en la obra de Murnau es una clara influencia al momento de presentar esta versión del Conde Drácula. Durante la estadía de Jonathan Harker (Keanu Reeves) en el castillo de Drácula, este es acechado constantemente por la sombra del vampiro que se proyecta en las paredes del castillo.

Al momento de la llegada de Harker al castillo del Conde, este lo recibe y le da la bienvenida, y le pide que entre bajo su propia voluntad. El Conde, de una forma maliciosa, le da la bienvenida a Harker a encontrarse con la Sombra.

“Bien venido a mi casa. Entre libremente por su propia voluntad. Deje parte de la felicidad que trae. Yo soy Drácula, y le doy la bienvenida, Sr. Harker, a mi casa.” (“*Bram Stoker's Dracula*”, Dir. Francis Ford Coppola, Columbia Pictures, 1992)



Gary Oldman como Drácula en “*Bram Stoker's Dracula*” de 1992
(img.5)

Se retrata de forma representativa la propia sombra arquetípica del humano, aquellos aspectos inaceptables de nosotros mismos. Drácula, al igual que la sombra, ha vivido oculto lejos del desarrollo humano a través de los años de su “no vida”, y su odio y angustia lo ha transformado en una triste imagen decadente de lo que fue en vida. Como ya he mencionado anteriormente, el vampiro y la sombra han sido deformados por su larga estadía en la obscuridad, y si bien estos representan una parte de nosotros, hemos elegido la cultura sobre la naturaleza, transformando nuestra sombra en una posible maldad destructora, haciendo muy difícil la relación equilibrada con nuestra conciencia, y por ende, con nuestra vida social.

Ambientada en 1897, Jonathan Harker es enviado a Transilvania a concluir unos asuntos legales referentes a unas propiedades que Drácula acaba de comprar en Londres. Mientras se desarrolla la acción, presenciamos como la sombra del Conde actúa independiente de los movimientos físicos del vampiro. Es la misma Sombra, los aspectos negados por el individuo, la que se proyecta y toma forma en la propia sombra del Conde Drácula. El vampiro resulta ser la encarnación perfecta del arquetipo sombra.

Drácula, al igual que el arquetipo de la Sombra, ha cambiado a través de los años. Se ha vuelto menos perversa a los ojos de una sociedad cada vez menos conservadora. La Sombra se ha humanizado. Esto queda aun mejor retratado si examinamos la escena donde Drácula descubre la fotografía de Mina Murray que Jonathan Harker lleva consigo.

Si nos referimos a una de las primeras versiones cinematográficas de “*Dracula*”, la cual ya he mencionado, “*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*” (1922) de Friedrich W. Murnau, y el *film* de Francis Ford Coppola, “*Bram Stoker's Dracula*” (1992), existe una clara evolución de la imagen que se tiene del Conde. El transcurso de 70 años ha afectado la forma en la que el espectador y el realizador ven retratado el lado oscuro de la conciencia colectiva en el cine.



La Sombra del Conde Orlok en “*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*” de 1922 (img.6)

En *“Nosferatu, eine Symphonie des Grauens”* (1922), el Conde Orlok es presentado muchas veces como una sombra que se proyecta sobre sus víctimas, que las acecha y las ataca violentamente. Es muy reconocida la escena en la que el vampiro sube las escaleras dirigiéndose hacia la habitación de Ellen Hutter. Percibimos todo esto tan solo por medio de la sombra del que se proyecta en la pared. También en el momento en el que el vampiro extiende una mano sobre el torso de Ellen, quien aterrorizada permanece inmóvil en su cama, la sombra de las garras aproximándose hacia el corazón de su víctima para luego exprimirlo, como si el contacto se realizara físicamente. En este caso, la sombra del vampiro actúa perversamente, tan solo con el objetivo de producir dolor y sufrimiento en sus víctimas.

Al momento de encontrar la fotografía de Ellen, el Conde Orlok la observa ávidamente, casi invadido por un deseo sexual sádico sobre la joven, diciéndole a Hutter casi en tono de burla maliciosa “Su esposa tiene un encantador cuello...”



El Conde Orlok observando la fotografía de Ellen en *“Nosferatu, eine Symphonie des Grauens”* de 1922 (img.7)

En *“Bram Stoker's Dracula”* (1992), la sombra de Drácula resulta ser igual de perversa, pero esta vez comprendemos su odio. Al momento de percibir la fotografía de Mina Murray, Drácula queda sin palabras, en su rostro se expresa el sufrimiento y la soledad que ha sufrido durante años. Con una voz tenue le pregunta a Jonathan “¿Cree usted en el destino? ¿Qué incluso los poderes del tiempo pueden alterarse para un solo propósito?”. Acercando su mano hacia la fotografía, la sombra del brazo golpea un tintero cayendo sobre la imagen de Mina.

El retrato de Mina Murray es la viva imagen de Elisabeta, su reencarnación podríamos afirmar, que acompañada de la mancha de tinta que ha caído sobre ella nos recuerda la imagen de la amada esposa de Drácula muerta con rastros de sangre sobre su rostro. Una lágrima corre por la mejilla del Conde.

“El hombre mas afortunado de la tierra es aquel que encuentra el verdadero amor” (*“Bram Stoker's Dracula”*, Dir. Francis Ford Coppola, Columbia Pictures, 1992)

Mientras Drácula contempla la fotografía de Mina, Jonathan pronuncia las palabras que lo condenan al odio del vampiro “¿Encontró a Mina? Creí que la había perdido. Nos casaremos a mi regreso”, la sombra de Drácula realiza gestos de estar apretando el cuello de Jonathan. Son los sentimientos más profundos del Conde expresados por su sombra,



Subjetiva de Drácula observando la fotografía de Mina Murray en "Bram Stoker's Dracula" de 1992 (img.8)

es un odio desesperado infundido por el sufrimiento y la envidia. Sin embargo, no consideramos esta sombra como algo negativo, porque realmente comprendemos con el dolor del Conde.

Luego de dejar prisionero a Jonathan Harker a merced de un trío de vampiresas, Drácula pronuncia una de las frases más significativas del *film*. Una de las vampiresas acusa al Conde de no amar a nadie, de nunca haber amado. Drácula le responde “Si, yo también puedo amar... y amaré otra vez”. El Conde inicia su viaje hacia Londres en busca de Mina... su querida Elisabeta.



Drácula (Gary Oldman) y Jonathan Harker (Keanu Reeves) en "Bram Stoker's Dracula" de 1992 (img.9)

Capítulo 2

1.- Lucy Westenra

Lucy Westenra es una joven de 19 años proveniente de una familia acomodada. Posee una inigualable dulzura y pureza, siendo alabada constantemente por su belleza. Estas características la llevan a ser el objeto de amor de tres pretendientes, quienes se le declaran el mismo día (Arthur Holmwood, Quincey Morris, y el médico John Seward) aceptando finalmente la propuesta de Arthur Holmwood.

En "*Bram Stoker's Dracula*" (1992) de Francis Ford Coppola, el personaje de Lucy (Sadie Frost), siendo una joven mimada de la aristocracia, cuenta con una erotización mucho mayor que la de su encarnación literaria, volviéndola mucho más seductora, e incluso tentadora. Juega con el doble sentido y coquetea abiertamente con sus tres pretendientes, incluso en presencia de los demás. Lucy es presentada entonces como un objeto de deseo, un objeto erótico, incitando las sensaciones relativas al deseo sexual.



Sadie Frost como Lucy Westenra en "*Bram Stoker's Dracula*" de 1992 (img.10)

En "*Dracula*" existen dos tipos de mujeres representando la moral sexual de la era victoriana, la cual hemos definido como una época llena de moralismos y prejuicios, con valores que se pueden calificar como puritanos. Mientras Mina Murray (Winona Ryder) es la imagen de la mujer victoriana perfecta, que lleva el cabello recogido y una forma de vestir conservadora, Lucy es presentada como todo lo contrario, su cabello normalmente desatado y pelirrojo, llevando vestidos que muestran sus hombros y su espalda. Lucy es una transgresión a la moral victoriana, una liberación que se lleva a cabo a través del erotismo.

Lucy y Mina mantienen una relación de amistad muy íntima, por lo que no tienen problemas en hablar sobre sus temas amorosos, de esta forma Lucy, siendo mucho más extrovertida que Mina, cuestiona el comportamiento conservador de Jonathan Harker (Keanu Reeves), apelando a que este debería ser mucho más pasional, mientras Mina, al igual que en la novela, se encuentra escribiendo su diario en una máquina de escribir.

“¿Tu ambicioso John te hace aprender a usar esa ridícula máquina, cuando podría forzarte a realizar actos inconcebibles de pasión desesperada, sobre el piso?” (“Bram Stoker's Dracula”, Dir. Francis Ford Coppola, Columbia Pictures, 1992)

Lucy no tiene reparos a la hora de comentar sus sueños eróticos que ha tenido basados en las imágenes de *“Arabian Night”* de Richard F. Burton, incluso se atreve a preguntar si Jonathan Harker satisface sexualmente a Mina.

“Nos hemos besado. Eso es todo. Cree que es demasiado pobre para desposarme.” (“Bram Stoker's Dracula”, Dir. Francis Ford Coppola, Columbia Pictures, 1992)

Esto demuestra la postura masculina sobre el erotismo en *“Dracula”*, donde la atracción erótica es proporcional al nivel socioeconómico del individuo, respondiendo a una sociedad donde el atractivo erótico recae en los privilegios, y no tanto en los encantos personales que este posee, mientras que la parte femenina apela a algo más de pasión, haciendo que Mina, con toda su faceta de moral conservadora, no aguante la curiosidad de ojear el libro *“Arabian Night”* mientras nadie la observa.

Es por esta razón que Jonathan Harker manifiesta su inseguridad y el temor de que si Mina se acostumbra a la vida acomodada de los Westenra, no será feliz como esposa de un “mero empleado legal.”

Lucy Westenra es una perfecta candidata a ser víctima de Drácula (Gary Oldman), por un lado debido a su cercanía con Mina Murray, y por otro lado debido a su característica sensualidad, siendo el objeto de deseo del vampiro. Recordemos que, como ya he mencionado, el individuo que cae bajo la posesión del vampiro no tendrá otro destino más que la muerte.

La latente sensualidad de la joven pelirroja se desata aun más al momento de la llegada del Conde a Inglaterra. Estando en el jardín junto a Mina, comienza una tormenta provocada por Drácula, quien viaja en una goleta llamada *“Deméter”*. Los ojos del Conde se presentan en las oscuras nubes, como si este estuviera contemplando ávidamente desde las alturas a las dos jóvenes.

El erotismo está presente en la escena, mientras el Conde de forma espectral sonrío viendo los cuerpos mojados por la lluvia de las jóvenes, que dejan a la vista los

movimientos sensuales de estos, jugueteando en el jardín laberíntico con sus risas inocentes e infantiles, la atmósfera se sume en un estado de lujuria casi inconsciente por parte de Lucy y Mina, culminando con un beso entre ambas. Es esto símbolo del erotismo que despierta Drácula, como liberación de la sociedad conservadora en la que viven las jóvenes. Drácula sonríe, en presencia de una de las fantasías sexuales masculinas más comunes, la escena lésbica.



Drácula contemplando a Mina y Lucy en "Bram Stoker's Dracula" de 1992 (img.11)

Resulta atractiva la feminidad de la mujer, la cual se potencia cuando el erotismo nace entre dos mujeres que manejan muy bien la delicadeza, la suavidad, las caricias, el movimiento de sus cabellos, las miradas, son factores que resultan sumamente erotizantes.

“A los hombres no les excitan las escenas de lesbianismo, lo que les excita es pensar que las mujeres que se están acariciando lo hacen porque no tienen un buen semental a mano... Detrás de estas actitudes está la creencia de que algunas homosexualidades se dan por falta de personas del sexo opuesto... sobretodo cuando las personas no gozan de la libertad necesaria para elegir libremente...” (Cristóbal, Pilar. “20 minutos on line”, <http://www.20minutos.es/noticia/54757/0/consultorio/sexologico/pilar/>)

Teniendo en cuenta la ausencia de Jonathan Harker, y la reciente carta que le ha mandado a Mina, quien la cataloga “muy fría y artificial”, sumado a la sensualidad que ya hemos destacado de Lucy Westenra, quien acaba de aceptar una propuesta de matrimonio, Drácula llega desde Transilvania a ofrecerles la pasión que tanto desean, abierta o inconscientemente, sabiendo que su presencia despertara el erotismo en ambas jóvenes, sus mujeres. Drácula es la llegada y el destape de la propia sombra que tiene Mina y Lucy, de sus propios deseos carnales y pasionales.



Lucy y Mina besándose en "*Bram Stoker's Dracula*" de 1992 (img.12)

2.- Lucy Weston y el Drácula de Tod Browning

En “*Dracula*” (1931) de Tod Browning, Lucy Weston (Frances Dade) se encuentra por primera vez con Drácula (Bela Lugosi) en un teatro de Londres. Lucy se siente fascinada por Drácula, luego que este revelara su estatus de Conde, y su castillo en Transilvania. Esta versión de Lucy es mucho menos erotizada que la de Francis Ford Coppola, limitándose a actuar como una joven aristócrata con deseos de casarse.

“Me recuerda a las almenas rotas de mi propio castillo en Transilvania.” (“*Dracula*”, Dir. Tod Browning, Universal Studios, 1931)

Drácula, con una hipnótica y penetrante mirada, contempla a Lucy como objeto de deseo, un deseo frío y distante, casi como si Lucy se tratase de un objeto inanimado. Es Drácula quien posee el deseo de su víctima.

Es este Drácula aristócrata el que personifica al individuo que logra su erotismo en base a sus posesiones y privilegios más que en los encantos de este. Tal como he mencionado anteriormente, en las condiciones primitivas el erotismo resultaba del encanto, del vigor físico y de la inteligencia de los hombres, sin embargo, en una sociedad que se deriva de la guerra y de la esclavitud la importancia recae en los privilegios.

El Drácula de Tod Browning responde a una época problemática para EE.UU, quien era afectado por la llamada “Gran Depresión”, la cual se originó a partir de la caída de la bolsa del 29 de octubre de 1929 (conocido como Martes Negro), y se extendió por casi todos los países del mundo, tanto ricos como pobre, provocando efectos devastadores en la economía de estos y se extendió hasta finales de la década de los años treinta. Es aquí donde aparece una figura vampírica que pasa por alto los problemas económicos que afectan al país, situándose como Conde frente a una sociedad en crisis.



Drácula (Bela Lugosi) y Mina Murray (Helen Chandler) en “*Dracula*” de 1931. (img.13)

No es de extrañar que en esta época el cine de entretenimiento tuviera una mayor explotación comercial, debido a que la sociedad apelaba a un desahogo de la crisis que sufría.

“La Edad de Oro del cine fantástico de la Universal nació precisamente a raíz del Crack del 29, con la espectacular caída de la bolsa en Wall Street, llevando a la miseria a millones de ciudadanos, quien además vivía atemorizado por el auge de los totalitarismos de derecha en Alemania y de izquierda en la vieja Rusia.” (Sáinz, Salvador. *“Vampiros, reyes de la Noche”*, Pag.54)

El Drácula de Bela Lugosi aportó seducción al personaje, dejando atrás la imagen monstruosa del Conde Orlok que nos había presentado Murnau. Drácula resulta ser enigmático, elegante, con una mirada hipnótica y una sonrisa exenta de colmillos, se dirige hacia sus víctimas con movimientos sinuosos y lentos. Actúa casi sin violencia, lo que nos demuestra que el mal se presenta en cualidades seductoras.

Drácula ejerce una atracción inmediata en Lucy, quien se siente fascinada por el Conde. Al llegar a casa luego del teatro, Mina se burla del excéntrico acento húngaro del Conde imitándolo, para luego decirle a Lucy que prefiere a los hombres más “normales”. Lucy no le presta mucha atención, haciendo énfasis en la atracción que siente por el Conde, repitiendo con una mirada soñadora *“Castillo... Drácula... Transilvania”*.

Esto nos deja claro que la atracción erótica que ejerce Drácula sobre Lucy Weston, se basa principalmente en la calidad de Conde que posee este. Drácula está consiente de su no vida y de su sed insaciable como forma de melancolía por el hecho de no poder morir.

“Morir, estar realmente muerto, eso debe ser glorioso... Hay cosas mucho peores acechando al hombre que la muerte.”
(*“Dracula”*, Dir. Tod Browning, Universal Studios, 1931)

Es en el erotismo donde Drácula puede encontrar momentáneamente su propia muerte. El erotismo significa la disolución relativa del ser supuesta por el paso del estado normal al estado de deseo erótico, la cual tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento.

Es en esta escena donde podemos percibir de forma implícita el erotismo de los cuerpos, el cual ya se ha relacionado con la figura del vampiro. El erotismo significaría la

muerte momentánea del individuo, por lo que el ataque de Drácula, aun siendo mortífero, significa la muerte de Lucy quien compartirá futuramente la condición de no muerto al igual que el vampiro, volviendo a la “vida”.

Durante la noche, Drácula visita la habitación de Lucy en forma de murciélago, una de las tantas formas que puede adquirir el arquetipo de la Sombra. Ya en la habitación, el “no muerto” bebe la sangre de la joven, y ésta a su vez recibe la inmortalidad. Lucy muere al día siguiente para luego resurgir entre los muertos. Como ya he afirmado anteriormente, existe una relación entre la muerte que provoca el Conde, y la atracción erótica que ejerce sobre sus víctimas. Eso es el erotismo, es morir y volver de la muerte.



Drácula (Bela Lugosi) y Lucy Weston (Frances Dade) en "Dracula" de 1931. (img.14)

3.- Lucy Holmwood y el Drácula de Terence Fisher

En “*Horror of Dracula*” (1958) de Terence Fisher, Lucy Holmwood (Carol Marsh), esta vez hermana de Arthur Holmwood y prometida de Jonathan Harker, es víctima de Drácula (Christopher Lee) luego de que este viajara a la ciudad tras la muerte de una de sus novias a manos de Harker.

En esta obra, siendo la primera de una saga, vemos una Lucy mucho más sensual que la de Tod Browning, siendo una de las características más reconocidas de las producciones de Hammer Film Productions, quien recargó a “*Dracula*” con un contenido mucho más sexual y brutal que sus predecesoras.

Este “*Dracula*” responde a una época que significaba el fin del modernismo, que abordaba entre otros puntos el rechazo de los valores puritanos, dando paso al posmodernismo, el cual significaba una liberación sexual donde el placer y el estímulo de los sentidos se convierten en los valores dominantes de la vida corriente. Una cultura que se contenta con “privilegiar los impulsos más bajos antes que los más nobles”, como afirma Gilles Lipovetsky (“*La Era del Vacío*”, pag.106).

Drácula, con un carácter mucho más sexual y animal, actúa por el goce y placer de ejercer poder y dominio sobre la víctima, con el que experimenta una poderosa vivencia de satisfacción. Un erotismo que puede conducir al placer extremo que se conecta con el sufrimiento y el dolor que puede llevar a la muerte.

Es esto producto de una sociedad occidental que maneja la sexualidad, en concreto la sexualidad femenina, donde los cuerpos son constantes objetos de posesión. La víctima se ofrece voluntariamente como el objeto del vampiro, un ofrecimiento de erotismo para lograr la pasión, el individuo se entrega a la muerte con el objetivo de lograr la “no-vida”. La relación de Drácula y Lucy Holmwood puede ser catalogada como masoquista y sádica. Existe aquí el placer de ser el objeto de deseo del vampiro.



Christopher Lee como Drácula en “*Horror of Dracula*” de 1958 (img.15)

Christopher Lee aportó a Drácula una imagen mucho más sexual, de gran estatura y un rostro afilado, una sensualidad que aumenta aun más cuando los colmillos hacen acto de presencia. Un demonio que ataca a sus víctimas instintivamente, dominado por esa energía salvaje que tanto contribuyó al lado erótico del Conde.

Lucy Holmwood, quien muestra a sus cercanos un falso interés en el regreso de su prometido Jonathan, deja conscientemente abiertas las puertas de su habitación por la noche con la intención de permitir la visita nocturna del Conde. Ya no es simplemente una víctima como en la novela o en el *film* de Tod Browning. Lucy desea ser poseída por Drácula.

Al momento en el que es dejada sola en su habitación, Lucy esboza una sonrisa en su cara, mira hacia el balcón y secretamente procura cerrar muy bien la puerta de su habitación, evitando que alguien interrumpa sorpresivamente su reunión con el Conde. Se quita el crucifijo que lleva puesto en el cuello, como un gesto de estar a disposición de la mordida del vampiro.

Se demuestra en potencia el erotismo que existe entre los personajes, mientras Lucy observa el balcón tendida en su cama, esperando ansiosamente la llegada del vampiro, se divisan las marcas de los colmillos en su cuello mientras su respiración se agita. Esto nos demuestra que no es la primera vez que Lucy y Drácula están juntos.



Drácula (Christopher Lee) y Lucy Holmwood (Carol Marsh) en "*Horror of Dracula*" de 1958 (img.16)

El Conde aparece con un semblante de maldad y perversidad pura, mientras el rostro de Lucy vacila entre el terror y la excitación. Al momento de acercarse, mientras Drácula hace presente la prominencia de sus colmillos, la joven se somete completamente al deseo del Conde, sucumbiendo ante la sombra del vampiro.

Luego de una nueva visita, Lucy sufre el mismo destino que el de la novela y el de varias versiones cinematográficas, muere y pasa a formar parte de la vida más allá de la muerte, la de los no muertos.

4.- Lucy Westenra y el Drácula de Francis Ford Coppola

Lucy se ve afectada por el sonambulismo y los Westenra residen en Whitby a la orilla del mar, con vistas al puerto. Luego de la escena de sensualidad que nos presenta Francis Ford Coppola en "*Bram Stoker's Dracula*" (1992), donde Mina Murray (Winona Rider) y Lucy Westenra (Sadie Frost), se besan en el jardín bajo una lluvia provocada por la llegada del Conde a Londres, Coppola retrata una de las imágenes más recordadas del cine vampírico, la violación de Lucy por parte de Drácula (Gary Oldman).

Al igual que Lucy Holmwood de Terence Fisher, Lucy Westenra desea ser poseída por el Conde. He utilizado el término "violación", debido a que Lucy está sufriendo un episodio de sonambulismo, y podríamos afirmar que ha sido privada de su discernimiento. Violación se define como Infringir o quebrantar una ley, un tratado, un precepto, una promesa, etc. ; Tener acceso carnal con alguien en contra de su voluntad o cuando se halla privado de sentido o discernimiento; Profanar un lugar sagrado, ejecutando en él ciertos actos determinados por el derecho canónico; Ajar o deslucir algo (DRAE).

Es en este sentido que el acto sexual que lleva a cabo el Conde y Lucy, significa quebrantar el compromiso de Lucy y su prometido Arthur Holmwood, la profanación carnal que lleva a cabo Drácula, quien lleva a cabo los deseos eróticos que tanto promueve Lucy, esos "actos inconcebibles de pasión desesperada".

Lucy deja sobre su almohada el crucifijo que lleva puesto durante el día, deja de lado su fe y la represión hacia los instintos que significa la religión cristiana. Bajo el poder del Conde, Lucy llevando un vestido rojo que deja ver sus hombros y su pecho, al igual que sus piernas al momento de cada brisa, camina descalza con sensuales movimientos hacia Drácula. Es esta versión de Lucy quien va en busca del Conde, en lugar de esperarlo sumisamente en su cuarto.



Drácula (Gary Oldman) como hombre lobo en "*Bram Stoker's Dracula*" de 1992 (img.17)

Drácula resulta ser la propia sombra de Lucy, esa lujuria contenida por una sociedad machista y conservadora que reprime los deseos, sobre todo los femeninos, una cultura donde es mal visto que una mujer tome la iniciativa. Esta sombra es la aparición de la sexualidad en la vida de Lucy, una joven de 19 años que ha recibido una propuesta de matrimonio, significando un medio aceptado socialmente para satisfacer su erotismo. Sin embargo, esta sexualidad va mucho más allá, estando Lucy en un estado de trance e inconsciencia, sus deseos se manifiestan a través de su subconsciente debido a su sonambulismo. Este deseo proyectado en el vampiro es salvaje e incontenible, tomando la forma de un Drácula bestial, un Drácula que ha tomado la imagen de un hombre lobo.

La escena, que se aproxima a la desviación sexual del bestialismo, entendiéndola como la relación sexual de personas con animales (DRAE), es presenciada por los ojos de Mina Murray, quien tiene una postura mucho más conservadora que Lucy, nos lleva a saber exactamente desde qué perspectiva se contempla el acto erótico que transcurre en el jardín bajo la tormenta. Y es que bajo la perspectiva de Mina, el acto sexual que lleva a cabo Lucy y Drácula es aterrador y morboso. En la novela, Mina Murray presencia esta misma escena cuando Lucy Westenra pasea sonámbula por el cementerio.

“Efectivamente, había un bulto negro y largo inclinado sobre la blanca figura medio recostada. Grité asustada: “¡Lucy! ¡Lucy!”; el bulto levantó la cabeza y, desde donde yo estaba, pude ver una cara pálida, con unos ojos rojos y candentes. Lucy no contestó; y seguí corriendo hacia el cementerio.” (Bram Stoker, “Dracula”, pag.99)



Drácula (Gary Oldman) **y Lucy Westenra** (Sadie Frost) en *"Bram Stoker's Dracula"* de 1992 (img.18)

La interpretación de Francis Ford Coppola está recargada de una perversidad inmensa. Mina queda totalmente paralizada por el terror que la inunda al momento de encontrarse con la pareja, mientras Lucy sucumbe completamente ante el placer que le entrega Drácula. El jardín laberíntico que en la tarde había sido escenario de un juego casi infantil entre Lucy y Mina, ahora obtiene caracteres peligrosos, es el prelude erótico llevado al acto sexual físico. El erotismo presenciado entre ambas jóvenes ahora se ha tornado una sexualidad carnal desenfrenada, expresada en la cara bestial de Drácula con su boca llena de sangre.

Al momento de percatarse de la presencia de Mina, luego de morder a Lucy, Drácula exclama “No...no me veas”. Esto responde un factor tanto narrativo como psicológico. Tenemos a un Drácula que no quiere ser visto como una bestia, no quiere ser conocido por Mina como una sombra de sexualidad carnal, no quiere que vea el acto sexual como algo horrible y terrorífico. Es la sombra del erotismo, que se encuentra tanto en Mina como en Lucy, que no quiere ser percibida por la moral conservadora de la sociedad victoriana, que solo la catalogara como una perversión, o puede ser la sombra de Mina que no quiere ser aceptada como propia, proyectándola sobre Lucy.

Luego de que Drácula desapareciera al ser visto por Mina, dejando completamente exhausta a Lucy, las jóvenes caminan de regreso a casa. Lucy aterrorizada, como si despertara luego de una horrible pesadilla, apenas puede mantenerse en pie por sí sola. Mina trata de tranquilizarla diciéndole que fue solo un sueño.

“No pude controlarme. Mi alma... dejó mi cuerpo. Jamás he tenido sentimientos tan agonizantes en mí... no podía volver contigo. Me atrajo y me sedujo... no podía resistir. Tenía ojos rojos. Aun tengo el gusto de su sangre en mi boca.” (“Bram Stoker's Dracula”, Dir. Francis Ford Coppola, Columbia Pictures, 1992)

Luego de esto, Lucy cae víctima de la posesión del vampiro, su salud comienza a decaer acercándose a una inevitable muerte. Es en la relación de Drácula y Lucy donde podemos encontrar el erotismo de los cuerpos llevados a niveles nunca antes retratados en la cinematografía de “*Dracula*”, donde la atmósfera de muerte no solo está presente en el momento de la defunción de la víctima.

La segunda visita del Conde es llevada a cabo en la habitación de Lucy, quien está gravemente al borde de la muerte. Durante la noche, la joven estando en cama, comienza a

mover su cuerpo sinuosamente, como si algo o alguien despertara en ella un deseo de pasión incontenible, acariciando y recorriendo su cuerpo con sus manos. Se nos presenta Drácula esta vez con una imagen que nos remite al Drácula elegante, quien observa a Lucy desde el balcón. El Conde reanima a la joven tan solo con el deseo sexual que le infunde a ésta, la cual ha caído en un transe nuevamente.

Una sombra se proyecta en la pared de la habitación de Lucy, extiende un brazo revelando una cadavérica mano repleta de afiladas garras, que se dirigen hacia el cuerpo de la joven. Esta sombra nos recuerda a las sombras que proyectaba el Conde Orlok en “*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*” (1922) de F. W. Murnau. Drácula es retratado perfectamente como lo que es, la sombra que habita en el subconsciente humano que espera nuestros momentos más débiles para surgir y revelarse.

La imagen es sumamente representativa. Una joven atacada por un demonio sexual durante la noche, que no es más que sus propios instintos sexuales manifestándose. Mientras Lucy está recostada sobre la cama, llevando prendas rojas que dejan entrever sus pechos, mantiene su mano en su entrepierna mientras la sombra, como un incubo, la posee.



Drácula (Gary Oldman) **y Lucy Westenra** (Sadie Frost) en "*Bram Stoker's Dracula*" de 1992 (img.19)

El vampiro además de alimentarse de la sangre de su víctima, se alimenta de la energía sexual de ésta, y es esa una de las principales razones por las que Drácula tiene como objetivo poseer a Lucy Westenra, un individuo con un erotismo y sensualidad inigualables en el *film*. El acto sexual es interrumpido por la llegada del Doctor Van Helsing y John Seward. La sombra huye dejando un rastro de sangre sobre el suelo, mientras Lucy pareciera que ha sido poseída por un fulminante orgasmo.

La última visita que realiza el Conde Drácula a Lucy está lleno de odio y sadismo. Lugo de que Mina Murray se negara a corresponder su amor, casándose con Jonathan Harker, el vampiro se llena de furia visitando mortíferamente a Lucy en forma de venganza. En medio de los aullidos de los lobos, Lucy despierta poseída por una inhumanidad que se refleja en sus ojos, ella ya está casi alcanzando su estado de no muerto. Al sentir la presencia del Conde, la joven sonrío mirando el balcón de su habitación.

Atacando en su forma mas bestial a quienes cuidan las afueras del hogar de Lucy, Drácula deja inconsciente a Arthur Holmwood, el prometido de Lucy, quien cuidaba de la joven mientras ésta dormía. Al acercarse a la ventana, con la imagen cadavérica de vampiro, el Conde ejerce su poder sobre la joven, sabiendo que Lucy está a su completa disposición.

“Tus hombres impotentes con sus tontos hechizos no pueden protegerte de mi poder.” (“Bram Stoker's Dracula”, Dir. Francis Ford Coppola, Columbia Pictures, 1992)

Es aquí donde está presente el ansia desesperada de muerte, el deseo erótico llega al máximo punto de sadismo al momento de provocar la muerte de la víctima. Y es aquí donde se ejemplifica mejor el significado del erotismo, “es la aprobación de la vida hasta en la muerte” como afirma Georges Bataille al momento de referirse al significado del erotismo. Como ya hemos afirmado anteriormente, la individualidad y la mortalidad que se anula temporalmente por medio del sexo y el erotismo, el vampiro y su víctima logran este mismo objetivo, el vampiro y la víctima experimentan la necesidad del otro.

La conciencia de la inevitable muerte de Lucy provoca un despertar del deseo entre la joven y el Conde, la sexualidad que nos conecta con la muerte momentánea del individuo es la que elimina la individualidad del ser, permitiendo que nos conectemos mutuamente, es lo que permite el vínculo de sangre entre Lucy y Drácula.

“Te condeno a la muerte en vida, al hambre eterna por sangre viviente.” (“Bram Stoker's Dracula”, Dir. Francis Ford Coppola, Columbia Pictures, 1992)

Drácula irrumpe violentamente la habitación de Lucy en forma de lobo, la ataca, la devora, haciendo que la joven grite de sufrimiento y dolor. La habitación se llena de sangre súbitamente. De la misma forma en la que Mina se une espiritualmente a Jonathan mientras se casan, Lucy se une a Drácula por medio del llamado “bautismo del vampiro”, pasando a ser un *Nosferatus*.

Luego de la muerte de Lucy Westenra, sus seres queridos se asombran por la imagen que adquiere ésta. Pareciera que luego de su largo periodo de enfermedad provocado por los ataques del vampiro que la dejaban moribunda, hubiese recobrado su belleza al momento de estar muerta.

“Lucy había recobrado todo su encanto al morir, y las horas que habían transcurrido, en vez de dejar huellas de “los dedos borradores de la descomposición”, le habían restituido la belleza de la vida hasta el punto de que no podía creer lo que veían mis ojos, y que era un cadáver lo que tenía delante.” (Stoker, Bram. “Dracula”, pag.172)

Incluso al momento de revivir como un “no muerto”, Lucy pareciera hacer aumentado su sensualidad y su belleza.

“Lucy Westenra, pero ¡qué cambiada! Su dulzura se había transformado en dinamita, despiadada crueldad, y su pureza en una salacidad voluptuosa... y pudimos ver que tenía los labios rojos de sangre fresca, y que un hilillo le corría por el mentón y manchaba la pureza de su blanco sudario” (Stoker, Bram. “Dracula”, pag.217, 218)

En el *film*, la vampiresa es retratada prácticamente como un demonio seductor. Siendo sepultada llevando su vestido de novia, Lucy cautiva niños para luego arrebatarles la sangre, como si esto significara una forma de recuperar su antigua dulzura e inocencia. Lucy ha pasado a ser una vampiresa, la sombra que tanto la acosó en su subconsciente se ha apoderado de ella, y como respuesta a una sociedad que solo la

reprimía, ha generado perversidad. Todo rastro de ideales que su imagen significaba para los hombres que la amaban y deseaban se ha perdido. Esto simboliza para una postura conservadora los peligros de la sombra y sirve para resaltar exactamente lo horrible que es una criatura como Drácula.



Lucy Westenra (Sadie Frost) como vampiresa en "*Bram Stoker's Dracula*" de 1992 (img.20)

Capítulo 3

1.- Wilhelmina Murray

Mina Murray es una joven ayudante de director de escuela que está comprometida con Jonathan Harker, y es la mejor amiga de Lucy Westenra. Es descrita como una mujer muy inteligente y pura, es la imagen de la mujer victoriana perfecta, siendo idealizada al igual que Lucy Westenra. En la novela, Mina desprecia a Drácula, y es el único personaje mujer que integra el grupo que busca darle muerte al Conde.

En *“Bram Stoker's Dracula”* (1992) de Francis Ford Coppola, el personaje sufre una notable evolución. Mina Murray (Winona Ryder) cuenta con una erotización mayor que la de su encarnación literaria, sin llegar a los extremos de Lucy Westenra (Sadie Frost), debido a que Mina se mantiene firme en respetar lo que está moral y éticamente permitido y lo que no. Esto es así hasta que se encuentra con Drácula (Gary Oldman), quien hace despertar en ella los más bajos instintos de pasión.

Siendo la mejor amiga de Lucy, Mina deja entrever un sentimiento de envidia frente a la atención que los hombres le prestan a la joven Westenra. Mientras Lucy coquetea a la vez con sus tres pretendientes en una fiesta, Mina la observa solitaria en un extremo del salón, casi escondiéndose tras una cortina.



Winona Ryder como Mina Murray en *“Bram Stoker's Dracula”* de 1992 (img.21)

“Lucy es pura y virtuosa, pero admito que su manera de hablar a veces me asombra. Jonathan dice que es un defecto de la aristocracia hablar así, pero yo admiro a Lucy y no me sorprende que los hombres la rodeen. Ojala fuera tan hermosa y adorada como ella.” (*“Bram Stoker's Dracula”*, Dir. Francis Ford Coppola, Columbia Pictures, 1992)

Aquí está presente esos deseos reprimidos por parte de Mina, ella anhela ser tan deseada como Lucy. Sin embargo, su postura moral no le permite apelar a la atención de los

hombres, y aun menos estando comprometida, aun cuando Jonathan Harker (Keanu Reeves) sea tan poco apasionado debido a sus complejos de inferioridad.

En “*Bram Stoker's Dracula*” (1992), Mina Murray resulta ser la reencarnación de Elisabeta, la difunta esposa de Drácula. Existe en Mina ese deseo de reencontrarse con el amor perdido, de unirse a él eternamente. Y es esta postura la que mejor caracteriza al erotismo, lejos de ser un acto exclusivamente sexual, el erotismo es una experiencia de disolución del yo que permite la unión del individuo con el elemento externo que le pone en juego. Como afirma Bataille, “*Lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas*”, la muerte erótica nos traslada a un estado momentáneo de no existencia como individuo, pasando a la eternidad del universo.

2.- El Príncipe Drácula de Francis Ford Coppola

En “*Bram Stoker's Dracula*” (1992) de Francis Ford Coppola, se aprecia el tema del retorno del amor perdido. Drácula ha vivido un duelo por más de 400 años, a través de la “no vida” que adquirió al momento de renunciar a Dios.

El *film* nos presenta un lado mas humano de Drácula, que nos deja ver su faceta de amante. Un Drácula que idealiza un amor perdido, una dependencia hacia la figura de Elisabeta, la cual lo ha llevado a sentirse incompleto, a vivir sin alma, sin una razón mas que la venganza que juro realizar en contra de la iglesia de Dios. Drácula estaba condenado a una eterna melancolía de la que la muerte no lo puede liberar, donde la única compañía es el vacío que dejó el ser amado y un eterno odio al mundo que se la quitó.

Si la Sombra de Drácula expresa en él un sentimiento oculto, al igual que el resto de los personajes, este sería la falta de autoestima. Una inseguridad que reside en un profundo sentimiento de no ser digno de amor.

“A mayor falta de autoestima mayor es la dependencia que se tiene del amor del otro (o también, y como reacción contraria, mayor es el odio que se siente por el otro). Por algún lugar Lacan definía el amor como la necesidad de ser amado, por eso, y desde la carencia de amor, el ser amado es un ser que necesita poseerse...” (Jaume Cardona, “*Visitantes de la Sombra: El Vampiro*”, <http://www.cineypsicologia.com/2012/11/visitantes-de-la-sombra-el-vampiro-el.html>)

Drácula encuentra a Mina en las calles de Londres, “Mírame, mírame ahora” susurra el Conde mientras Mina le obsequia un pequeño cruce de miradas para luego seguir su camino. Como forma de lograr hacer contacto con ella, simula que tropieza con ella por accidente. Se disculpa cortésmente y trata de comenzar una conversación excusándose de que no conoce la ciudad, y que está buscando el cinematógrafo. Mina se siente incomoda con la insistencia del Conde siendo cortante y esquiva al momento de responderle.

“Una mujer tan encantadora e inteligente no debería andar por las cales de Londres sin su caballero.” (“*Bram Stoker's Dracula*”, Dir. Francis Ford Coppola, Columbia Pictures, 1992)

Mina revela que es casada, lo cual Drácula sabe que es una mentira ya que solo está comprometida con Jonathan Harker, y amenaza con llamar a la policía. Drácula

demostrando cortesía, lo cual es solo una estrategia para seducirla, se disculpa por ser tan insistente. “¿Esposo? No la molestaré más”. Esto funciona ya que al momento de alejarse, Mina lo llama y se disculpa por ser tan descortés. Drácula, quitándose el sombrero, se presenta con la clara intención de revelar su calidad de príncipe. “¡Por favor! Permítame presentarme. Soy el príncipe Vlad... de Sekai”, y le besa la mano. Mina queda sorprendida de estar hablando con un príncipe, y se expresa en su rostro un inevitable interés en él, ofreciéndose a guiarlo por la ciudad.



Gary Oldman como Drácula en "*Bram Stoker's Dracula*" de 1992 (img.22)

Es este encuentro el que nos demuestra un aspecto importante en el Drácula de Francis Ford Coppola, la capacidad de poder seducir sin necesidad de recurrir a sus poderes hipnóticos, ofrecer su atractivo erótico como un hombre mortal. Y la forma en que lo logra es muy clara, revelando su calidad de príncipe logra que su atracción erótica recaiga en los privilegios, sin embargo, este Drácula también posee encanto. Y el resultado es aun mayor que lo visto con Lucy Weston en "*Dracula*" de 1931, donde la calidad de Conde deja fascinada a la joven, aquí Drácula logra hacer que Mina, estando comprometida y con todo el peso de su moral conservadora, lo acompañe a ver el famoso cinematógrafo.

Drácula es la propia Sombra de Mina, la cual oculta y reprime detrás de esa faceta de moral conservadora. Es el encuentro con el Príncipe Vlad, la que la llevara a un erotismo que parte tan solo de los privilegios del individuo, como a uno que culmina con la muerte como un gesto divino.

Estando en la proyección del cinematógrafo, la conciencia de Mina no le permite estar tranquila con el Conde, por lo que decide marcharse. Drácula se la lleva a la fuerza hacia un lugar apartado del público. Comienza a acosarla, y en sus ojos se refleja ese deseo incontenible que ya hemos presenciado en "*Horror of Dracula*" (1958) de Terence Fisher, donde Drácula (Christopher Lee) es invadido por un deseo que lo domina. Los ojos de Drácula (Gary Oldman) se tornan rojos, y sus colmillos aparecen en su boca. Justo antes de

morder el cuello de Mina, Drácula se detiene y reacciona quedando libre de la posesión de ese erotismo salvaje. Drácula no planea estropear su relación con Mina con una acción tan bestial, reafirmando su amor con una de las frases más bellas del *film*.

“He cruzado océanos de tiempo para encontrarte” (“Bram Stoker’s Dracula”, Dir. Francis Ford Coppola, Columbia Pictures, 1992)

Un lobo blanco ha entrado a la proyección del cinematógrafo, provocando que el público huyera del lugar, al mismo tiempo que Mina de Drácula. Sin embargo, este lobo blanco es símbolo de la sexualidad de Drácula que se ha domado a si misma, no se dejó llevar por los instintos desafortunadamente, sino que los reservo para el momento indicado.

Mina ve como el Conde acaricia al lobo, y queda fascinada por este. “Se puede aprender mucho de las bestias”, le explica Drácula. Lo que resulta atractivo de la imagen del vampiro acariciando un lobo completamente sumiso y entregado, es el simbolismo de la escena. Es el hombre que, teniendo una energía sexual tremenda y un erotismo bestial que ansia muerte, logra dominar sus instintos más salvajes, sin la utilización de violencia ni castigo, es el individuo que ha logrado establecer un equilibrio con su propia Sombra.

En la siguiente cita entre Mina Murray y Drácula, se desarrolla una conversación atemporal. Ambos personajes están en el presente, pero a la vez en el pasado. Mina comienza a “recordar” su vida pasada sin asumirla como propia. El Conde queda maravillado por la descripción que da Mina de Transilvania, “Describes mi hogar como si lo hubieses visto con tus propios ojos”. Mina no puede evitar estar confundida, “Es su voz tal vez, es tan conocida”.

La joven comienza a relatar el trágico destino de la esposa de Drácula, de su muerte, mientras este llora por los recuerdos que se le vienen a la cabeza. Mina describe a la princesa como “un río lleno de lágrimas de tristeza y angustia”. Y es esto lo que realmente es, un triste recuerdo de dolor y sufrimiento que Drácula ha albergado en su frío corazón a través de todos estos años.

“Era la mujer mas radiante de todos los imperios del mundo. El engaño humano la arrebató de su príncipe.” (“Bram Stoker’s Dracula”, Dir. Francis Ford Coppola, Columbia Pictures, 1992)

La tristeza y la angustia lo han marchitado como individuo, y su dependencia de encontrar nuevamente a su amor idealizado, como única forma de estar completo, lo lleva a creer que el amor de Mina lo puede liberar de tal sufrimiento.

Es aquí donde se reafirma la relación pasional de los dos personajes, el Erotismo de los Corazones comienza a estar “nuevamente” presente en la relación. No se puede disfrutar la vida ni la muerte, ni el erotismo ni la sensualidad, si es que no es con el ser amado. Luego de esto, Mina se casa con Jonathan Harker. Drácula explota de ira, asesinando a Lucy Westenra.



Drácula (Gary Oldman) y Mina (Winona Ryder) en "*Bram Stoker's Dracula*" de 1992 (img.23)

3.- La Muerte del No Muerto

El erotismo está muy presente en la historia de “*Drácula*”, y la aceptación gradual del arquetipo Sombra, ha permitido dotar a Drácula de caracteres sumamente humanos. Es de esta forma que en *Bram Stoker's Dracula*” (1992), podemos presenciar a un Drácula que sufre por amor.

La escena en la que Mina es atacada por Drácula, en la novela, es llevada a cabo como venganza hacia los hombres que lo perseguían en busca de su destrucción. Drácula por la noche entra en la habitación donde duermen Jonathan y Mina Harker, y obliga a ésta a recibir el bautismo del vampiro. Profanando su pureza ante los ojos de Dios.

“Tenía cogidas las dos manos de la señora Harker con su mano izquierda, apretándole con fuerza los brazo; y le sujetaba la nuca con la derecha, obligándola a volver la cara sobre su pecho. Su blanco camisón estaba manchado de sangre, y un hilillo descendía también por el pecho del hombre, cuya ropa desgarrada lo mostraba al aire.” (Stoker, Bram. “*Dracula*”, pag.287)

En el *film*, Drácula visita por la noche a Mina, quien lo recibe afirmando que es a él a quien desea realmente. Drácula conduciendo la mano de Mina en su pecho, posándola sobre su corazón, le revela quien es realmente.

“No hay vida en este cuerpo. Yo soy nada. Sin vida. Sin alma. Odiado y temido. Estoy muerto para todo el mundo. Yo soy el monstruo que los hombres vivos quieren matar. Yo soy Drácula.” (“*Bram Stoker's Dracula*”, Dir. Francis Ford Coppola, Columbia Pictures, 1992)

Es en este momento cuando Drácula se da cuenta que está cometiendo un error, el no desea transformar a Mina en un demonio al igual que él, que se desprecia a si mismo. Drácula no quiere poseer a Mina, ya que poseerla significa la muerte de ésta, la perdida de su alma. Y es a ésta Mina/Elisabeta a la que ama Drácula, la joven con alma. Drácula, al tener una imagen idealizada de Elisabeta, comprende que al poseer a Mina, la cataloga como simple objeto de deseo, es quitarle su alma, y basar el amor propio en el amor que un ser desalmado nos brinda, es catalogarse a si mismo como un objeto.

“¡No puedo permitir que esto suceda! Mina, sufrirás mi maldición y caminaras en la sombra de la muerte por toda la eternidad. ¡Te amo demasiado para condenarte!” (“*Bram Stoker's Dracula*”, Dir. Francis Ford Coppola, Columbia Pictures, 1992)

En esta relación vemos desnudes, deseo, temor, sufrimiento, y sobre todo, muerte. Mina implorando que Drácula le otorgue la vida eterna, el amor eterno, que solo puede ser logrado por medio de la muerte y la disolución como humano de individuo. “*Entonces aléjame de toda esta muerte*”, son las únicas palabras que logran convencer al Conde.

Al ser sorprendidos por el grupo de cazadores se inicia la persecución de Drácula. De vuelta en el castillo, el Conde es herido y moribundo entra a la misma capilla donde encontró hace siglos el cadáver de su amada Elisabeta. Esta vez está solo él y Mina, quien se da cuenta que solo el amor puede liberar al Conde de su triste existencia. Y que la muerte no es lo suficientemente poderosa como para separarlos a través de los siglos. “*Nuestro amor es mas fuerte que la muerte*”.

La imagen es totalmente grotesca, un Drácula totalmente deformado, con la boca llena de sangre se recuesta moribundo bajo el altar que aun conserva la cruz con la grieta provocada por la ira del Conde que lo separo de Dios.

Aquí tiene lugar el llamado Erotismo Sagrado. Drácula ya no quiere seguir luchando, no quiere existir en un contante enfrentamiento con Dios, no quiere existir bajo la sombra de muerte y angustia que le provoca el recuerdo de su querida Elisabeta.

Es mediante el sacrificio que aparece en la muerte su carácter sagrado, tal como lo describe Georges Bataille, “*lo sagrado es justamente la continuidad del ser revelada a quienes prestan atención, en un rito solemne, a la muerte de un ser discontinuo*”.

La muerte sagrada de Drácula responde a un contexto histórico que, luego del desenfreno sexual y los avances científicos, el individuo es permeable a lo esotérico, y necesita una búsqueda espiritual en una sociedad cada vez más vacía y superficial.

Drácula, le pide a Mina que lo ayude a terminar con todo esto. “*Dame Paz*”. Es como si le pidiera a Mina que acabara con todos los recuerdos que tiene de Elisabeta. Mina accede, diciéndole que lo ama, y le da un golpe mortífero que termina quitándole la vida. El rostro de Drácula rejuvenece, la grieta en la cruz se sana, y los ojos del Conde contemplan la obra pintada en el techo de la capilla, que retrata la muerte de Elisabeta dentro de un círculo. La vida es cíclica, y de la misma forma en la que la muerte los separó en un comienzo, tal vez los una en otra existencia.



Drácula (Gary Oldman) en "*Bram Stoker's Dracula*" de 1992 (img.24)



Pintura de Drácula y Elisabetha en "*Bram Stoker's Dracula*" de 1992 (img.25)

Conclusiones

La figura de Drácula ha sufrido variables modificaciones a través de sus adaptaciones cinematográficas. Cada una respondiendo al contexto histórico del país en donde se realizó dicha producción. Desde su novela hasta las recientes series de televisión, el personaje ha sufrido una humanización que responde a la nueva calidad de personajes que el público y la cultura de masas demanda. Y es que el mito del vampiro siempre ha sabido actualizarse a las tendencias, a lo que está de moda, a reinventarse dependiendo de lo que la sociedad en cuestión necesite.

Drácula es aquel monstruo que deambula en la “no-vida”, entre el plano de la vida y la muerte, sin pertenecer a ninguno. En las historias de vampiros existe una contante aparición de la muerte, el paso de un individuo a ser un cadáver, sin embargo este proceso parece ser profanado. La muerte no simboliza la desaparición absoluta del individuo, sino que es el paso hacia la inmortalidad. Existe la constante preocupación que luego de expirar el individuo vuelva a la vida, desprovisto de alma y con una sed insaciable de sangre. Esto hace parecer a la muerte como algo momentáneo, algo que transgrede las leyes de la naturaleza. Existe además, una gran relación entre la muerte y el erotismo, el cual ha llevado a Drácula a ser una de las encarnaciones del arquetipo de la Sombra.

Una sociedad atormentada necesitaba expresar sus miedos en la imagen de un monstruo que era la misma maldad encarnada, una sociedad que vivía en el periodo de entreguerras. De ahí surge una de las primeras adaptaciones cinematográficas del Conde Drácula, “*Nosferatu*”, de 1922. Este Drácula también expresa una de las formas más primitivas del arquetipo de la Sombra. Es visto como una maldad pura, el lado perverso que negamos y condenamos ha permanecer en lo mas profundo y oscuro de nuestra conciencia.

Es el instinto, la animalidad reprimida, la que queda estigmatizada por una sociedad excesivamente conservadora y atemorizada. La Sombra permaneció tanto tiempo encerrada que se volvió hostil, los malos pensamientos fueron expresándose cada vez mas en acciones excesivas y perversas que se ocultaban de la mirada inquisidora de la sociedad. Al momento de reprimir una conducta inapropiada, pareciera que ésta se expresa con doble intensidad al momento en que el individuo baja la guardia, en esos momentos en los que nuestro discernimiento se confunde y se pierde en las sombras.

Drácula adopto una imagen aterradora y decadente, de donde nace la apariencia del Conde Orlok, la cual refleja lo horrible y despiadada que se había vuelto la Sombra en nuestro interior, la noche oscura del alma. El erotismo presente en esta versión de Drácula es la más sádica, un erotismo que no busca más que la destrucción de la víctima como único medio para satisfacer nuestros instintos. Es clara la relación que existe a permanecer

aislado de la sociedad para perder toda clase de empatía con ésta. De la misma forma en la que el Marqués de Sade permaneció prisionero gran parte de su vida, lo cual lo llevo a considerar actos sexuales basados en la excitación producida al cometer actos de crueldad sobre otra persona, Drácula, como el arquetipo Sombra, permaneció encerrado en el inconsciente y se tornó sádico frente a sus víctimas.

Cada versión cinematográfica de Drácula le fue aportando una nueva característica, una nueva pieza en lo que significa la nueva imagen de vampiro mas famoso de todos los tiempos. Al igual que el mismísimo Drácula que vive eternamente alimentándose de la sangre de los vivos, la imagen del vampiro siempre tiende a reaparecer siendo fomentada por un público que lo demanda y lo obliga a cambiar, a actualizarse.

Uno de los primeros cambios en la imagen del vampiro fue la característica sensual y erótica que le apporto "*Dracula*", de 1931. Existe en este *film* una de las imágenes más recordadas de Drácula, el cual ya no era un monstruo cadavérico, sino que se había transformado en un elegante aristócrata. Podríamos afirmar que el arquetipo de la Sombra reflejaba los deseos de la sociedad, donde los desvíos del alma, como cataloga el cristianismo al poder, el placer y la vanidad, conforman los principales motivos que mueven a Drácula. El arquetipo de la Sombra se ha tornado tentador, Drácula ejerce una atracción erótica frente a sus víctimas. Este fue el primer paso para la transformación de Drácula en un símbolo de erotismo, el cual cada vez mas iría aumentando su transgresión moral frente a lo que ya se había visto en el cine de vampiros.

Drácula pasa a ser lo que el individuo anhela ser, y en su creciente carácter erótico que adquiere cada vez más en las obras cinematográficas, nos demuestra que es uno de los mejores exponentes de ese deseo que el humano no puede reprimir, el deseo sexual.

Durante los inicios la posmodernidad, la revolución sexual también se vio retratada en el mundo del Conde. Sus personajes comenzaron a ser más seductores, más sexuales, más pasionales, en una era donde todo estaba siendo llevado al extremo. Drácula también supo anteponerse a esta nueva forma de conciencia social, volviéndose mucho mas sangriento y sexual. Uno de los *films* que retrata esta evolución hacia el extremo de Drácula es "*Horror of Dracula*" de 1958, donde vemos que el Conde no solo cuenta con el erotismo adquirido, sino que expresa libremente su deseo hacia la víctima, en escenas que exploran el lado sexual del ataque del vampiro.

El arquetipo de la Sombra, en este punto ya no era símbolo de maldad, sino de liberación, aun siendo una liberación extrema cargada de violencia. Esto nos demuestra claramente que Drácula ha sabido como evolucionar junto a una sociedad que cada vez mas deja de estigmatizar el lado oscuro que posee, el arquetipo de la Sombra, el cual ya no está

siendo condenado a permanecer oculto, sino que se busca la forma de llevar una vida en equilibrio junto a la Sombra.

Cuando el desenfreno de las revoluciones posmodernas ya había cesado, o ya había experimentado todo lo que se quería experimentar, la sociedad necesitaba una conexión con si mismos, una búsqueda espiritual. Obviamente esto afectó de igual forma a la imagen del monstruo, y comenzó una nueva era del vampiro que sufría por amor, normalmente por un amor perdido o por un amor no correspondido.

Y no tan solo por el cine ha sido afectada la imagen de Conde, es la publicidad, los medios de comunicación en masa, la cultura popular, la nueva literatura vampírica, el nuevo mercado de productos sobre el vampiro, son una retroalimentación a lo que presenta la pantalla grande al momento de revelar un nuevo Drácula.

Ya en los 90s comenzó una nueva crisis para el vampiro. De hace tiempo que su imagen ya no era atractiva pese a las nuevas actualizaciones que se le iban incorporando con el desesperado intento de mantenerlo vigente o traerlo de vuelta.

En una época donde se decía que en el espectáculo ya todo estaba visto y no había nada nuevo, Francis Ford Coppola trajo de vuelta la imagen del vampiro con un *film* que desde un comienzo se especulaba que iría al fracaso. Ya nadie quería ver una nueva versión cinematográfica del vampiro, su imagen ya se había agotado. Y fue precisamente un *film* basado en “lo que ya se había visto” sobre el Conde, lo que lo revivió y a la vez lo aniquilo. “*Bram Stoker’s Dracula*” de Francis Ford Coppola, es una obra llena de intertextualidad y referencias a las antiguas versiones de Drácula.

La obra funciona como compendio de lo más reconocido que se había mostrado hasta la fecha sobre el conde, y le incluyó algo sumamente comercial y viable en el espectáculo: el romance. Y es que la obra de Coppola no solo se queda en eso, una mera historia romántica desechable, sino que su calidad artística es aun más impresionante.

En una época donde las películas comerciales ya habían perdido ese toque artesanal, un maestro como Coppola nos sorprende con imágenes fantasmagóricas que resultan de las técnicas más clásicas del lenguaje cinematográfico. Es una vuelta también a los inicios del cine, a la narrativa que nos permite la obra cinematográfica. Si en el caso de que la obra tal vez pueda llegar a no gustar por sus tintes románticos, el lado técnico es sumamente impactante. Y es igualmente perfecta para alguien que solo busca una película entretenida. Amada y odiada, la obra de Coppola terminó por sepultar lo que ya se había visto sobre el Conde Drácula. Existe una gran carga erótica en la totalidad del *film*, podríamos catalogarla

como una de las más sexuales versiones de Drácula que se ha presentado. Y es que el camino del amor terrenal siempre está acompañado de pasión, deseo y erotismo.

La gran carga erótica presente en el *film* responde a un Drácula que podríamos llamar contemporáneo a una época que busca la espiritualidad más allá de lo material. El arquetipo de la Sombra ya está comenzando a ser aceptado por la sociedad, y esto se ve reflejado en que los antiguos monstruos o villanos han sido enriquecidos con una tridimensionalidad que antes no poseían. El vampiro deja de ser simplemente un demonio bebedor de sangre, para ser considerado como un personaje que sufre y permanece constantemente atormentado por su condición vampírica. Drácula ha sido actualizado a una nueva generación de monstruos, los cuales tienen una clara razón de ser.

La gran cantidad de personalidades que adquiere el vampiro durante el transcurso de la narración, es un claro ejemplo de lo que ya había sucedido con la imagen de Drácula. Tenía tantas imágenes que ya resultaba difícil saber cual era la más fiel a la obra original, o cual era la más equilibrada entre todas ellas. Y es en este punto donde “*Bram Stoker’s Dracula*” utiliza esto a su favor, presentándonos un Drácula que cambia constantemente de forma, en algunos momentos es un príncipe llegado desde Transilvania, y en otros es un demonio semejante a un hombre lobo que viola de las jóvenes que caen bajo su poder.

Esto refleja muy bien lo que sucedió con la imagen del vampiro. Ha sufrido tantas interpretaciones que pareciera que el mismo se ha perdido en un océano de personalidades. Y los medios de comunicación han utilizado muy bien esta facilidad que tiene la figura del vampiro para adoptar cualquier forma. Luego de la obra de Coppola, comenzaron a aparecer un sin fin de nuevos vampiros, en una época consumista a tal punto que lo original y nuevo de un día, pasa a ser aburrido y desechable al siguiente.

Vampiros en películas de acción como en la saga “*Underworld*”, donde una vampiresa mantiene noche a noche un enfrentamiento eterno en contra de los *Lycans*, los hombres lobo, o la propia película de Van Hellsing. Novelas tales como “*Interview with the Vampire*” de Anne Rice, en la cual sus personajes vampiros son mucho más humanos, sufren, sienten y tienen conciencia de sus actos asesinos, lo cual significó una modernización del mito del vampiro, dejando atrás muchas características folclóricas presentes en la novela “*Dracula*” de Bram Stoker.

Aparecieron libros infantiles sobre vampiros como la saga de “*Der kleine Vampir*”, “*El Pequeño Vampiro*”, de Angela Sommer-Bodenburg, animaciones para niños sobre vampiros y otros destinados a un público más adulto, como es el caso del anime “*Hellsing*”, el cual cuenta la historia de Alucard (invertido de Drácula), que trabaja para la nieta de Van

Hellsing encargándose de destruir los monstruos de acechan Londres. Incluso el propio creador de la historia confeso que una de sus grandes inspiraciones al momento de crear el manga fue precisamente “*Bram Stoker’s Dracula*” de Francis Ford Coppola.

Yendo mucho más allá, la imagen del monstruo vampírico ha sido llevada incluso a los juguetes para niñas, como es el caso de las “*Monster High*”, muñecas con rasgos de los clásicos monstruos de terror, una de ellas llamada precisamente “*Draculaura*”. Incluso tengo que nombrar la nueva saga romántica para adolescentes “*Twilight*”, destinado a un público femenino, del cual se han realizado cuatro libros con sus respectivas adaptaciones cinematográficas, logrando miles de ganancias. En esta historia sumamente rentable, la protagonista Bella Swan se enamora de un vampiro que no asesina, que se rehúsa a beber sangre de humanos, y que además su piel brilla cuando es alcanzado por los rayos de luz provenientes del sol. Cualquier seguidor de la clásica figura del vampiro podría decir, a modo de broma, que eso no es un vampiro... es un hada.

Se podría afirmar que la figura de Drácula, como la del vampiro, ha sido absorbida por las técnicas de publicidad y venta. Y tendría mucha razón al momento de ver y analizar como se retrata la imagen del monstruo en la actual sociedad. Sin embargo, esto no nace de una mera técnica comercial para lograr ganancias. Podría afirmar que una de las cosas que he aprendido a través de la investigación del vampiro y su carácter de arquetipo Sombra, es que poco a poco se ha ido aceptando y se ha redimido del estigma de maldad que siempre se le profiere. Tal vez no sea una liberación total de nuestra Sombra, o tal vez sea solo en teoría, pero el hecho de que un mismo personaje hubiese evolucionado desde la maldad pura a ser una imagen en busca del verdadero amor, nos deja ver que estamos acercándonos cada vez mas para lograr un equilibrio a forma personal y colectiva, con el arquetipo Sombra y todo lo que este significa.

Anexos

Índice de Imágenes Capítulo 1

- Imagen 1: Gary Oldman como Drácula en “Bram Stoker's Dracula” de 1992. Nos retrata un Drácula en su vida humana, portando un traje de caballero. Fotograma de “*Bram Stoker's Dracula*”, Dir. Francis Ford Coppola, Columbia Pictures, 1992
- Imagen 2: Vlad III (Gary Oldman) y Elisabeta (Winona Ryder) en “Bram Stoker's Dracula” de 1992. En la capilla Drácula contempla a su amada esposa muerta, mientras los sacerdotes se niegan a darle sepultura. Fotograma de “*Bram Stoker's Dracula*”, Dir. Francis Ford Coppola, Columbia Pictures, 1992
- Imagen 3: Max Schreck como el Conde Orlok en “Nosferatu” de 1922. Fotograma de “*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*”, Dir. Friedrich W. Murnau, 1922.
- Imagen 4: Conde Orlok y Ellen Hutter al llegar el amanecer en “Nosferatu, eine Symphonie des Grauens” de 1922. El sacrificio de la joven entregándose al vampiro permite que este sea alcanzado por los rayos del sol. Fotograma de “*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*”, Dir. Friedrich W. Murnau, 1922.
- Imagen 5: Gary Oldman como Drácula en “Bram Stoker's Dracula” de 1992. Drácula dándole la bienvenida a Jonathan Harker en su castillo en Transilvania. Fotograma de “*Bram Stoker's Dracula*”, Dir. Francis Ford Coppola, Columbia Pictures, 1992
- Imagen 6: La Sombra del Conde Orlok en “Nosferatu, eine Symphonie des Grauens” de 1922. La sombra del vampiro proyectada sobre la pared mientras se dirige a atacar a la joven Ellen que está en su habitación. Fotograma de “*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*”, Dir. Friedrich W. Murnau, 1922.
- Imagen 7: El Conde Orlok observando la fotografía de Ellen en “Nosferatu, eine Symphonie des Grauens” de 1922. Fotograma de “*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*”, Dir. Friedrich W. Murnau, 1922.
- Imagen 8: Subjetiva de Drácula observando la fotografía de Mina Murray en “Bram Stoker's Dracula” de 1992. Mina es el vivo retrato de Elisabeta, la difunta esposa de Drácula. Fotograma de “*Bram Stoker's Dracula*”, Dir. Francis Ford Coppola, Columbia Pictures, 1992

- Imagen 9: Drácula (Gary Oldman) y Jonathan Harker (Keanu Reeves) en “Bram Stoker's Dracula” de 1992. La sombra con voluntad propia ahorcando a Harker por el odio y rencor que despierta en ella que este sea el prometido de Mina. Fotograma de “*Bram Stoker's Dracula*”, Dir. Francis Ford Coppola, Columbia Pictures, 1992.

Índice de Imágenes Capítulo 2

- Imagen 10: Sadie Frost como Lucy Westenra en “Bram Stoker's Dracula” de 1992. Fotograma de “*Bram Stoker's Dracula*”, Dir. Francis Ford Coppola, Columbia Pictures, 1992

- Imagen 11: Drácula contemplando a Mina y Lucy en “Bram Stoker's Dracula” de 1992. Los ojos de Drácula se entrelazan con las nubes de la tormenta. Fotograma de “*Bram Stoker's Dracula*”, Dir. Francis Ford Coppola, Columbia Pictures, 1992

- Imagen 12: Lucy y Mina besándose en “Bram Stoker's Dracula” de 1992. Fotograma de “*Bram Stoker's Dracula*”, Dir. Francis Ford Coppola, Columbia Pictures, 1992

- Imagen 13: Drácula (Bela Lugosi) y Mina Murray (Helen Chandler) en “Dracula” de 1931. Imagen promocional utilizada en algunos afiches o portadas del *film*. “Dracula”, Dir. Tod Browning, Universal Studios, 1931.

- Imagen 14: Drácula (Bela Lugosi) y Lucy Weston (Frances Dade) en “Dracula” de 1931. Drácula se acerca a beber la sangre de Lucy mientras ella duerme. “Dracula”, Dir. Tod Browning, Universal Studios, 1931.

- Imagen 15: Christopher Lee como Drácula en “Horror of Dracula” de 1958. Imagen promocional del *film*. “*Horror of Dracula*”, Dir. Terence Fisher, Hammer Film Productions, 1958.

- Imagen 16: Drácula (Christopher Lee) y Lucy Holmwood (Carol Marsh) en “Horror of Dracula” de 1958. Lucy espera recostada en su cama al Conde, quien entra por el balcón. Fotograma de “*Horror of Dracula*”, Dir. Terence Fisher, Hammer Film Productions, 1958.

- Imagen 17: Drácula (Gary Oldman) como hombre lobo en “Bram Stoker's Dracula” de 1992. Una de las tantas formas que puede adquirir el Conde, aquí con una imagen bestial. Fotograma de “*Bram Stoker's Dracula*”, Dir. Francis Ford Coppola, Columbia Pictures, 1992

- Imagen 18: Drácula (Gary Oldman) y Lucy Westenra (Sadie Frost) en “Bram Stoker's Dracula” de 1992. Drácula realizando posesión sexual de Lucy. Fotograma de “*Bram Stoker's Dracula*”, Dir. Francis Ford Coppola, Columbia Pictures, 1992

- Imagen 19: Drácula (Gary Oldman) y Lucy Westenra (Sadie Frost) en “Bram Stoker's Dracula” de 1992. Drácula aparece solo como una sombra, al igual que el conde Orlok en “Nosferatu” de 1922. Fotograma de “*Bram Stoker's Dracula*”, Dir. Francis Ford Coppola, Columbia Pictures, 1992

- Imagen 20: Lucy Westenra (Sadie Frost) como vampiresa en “Bram Stoker's Dracula” de 1992. Fotograma de “*Bram Stoker's Dracula*”, Dir. Francis Ford Coppola, Columbia Pictures, 1992

Índice de Imágenes Capítulo 3

- Imagen 21: Winona Ryder como Mina Murray en “Bram Stoker's Dracula” de 1992. Fotografía del elenco durante el rodaje de “*Bram Stoker's Dracula*”, Dir. Francis Ford Coppola, Columbia Pictures, 1992.

- Imagen 22: Gary Oldman como Drácula en “Bram Stoker's Dracula” de 1992. Imagen que adquiere luego de llegar a Londres y alimentarse de la vitalidad de Lucy Westenra. Fotograma de “*Bram Stoker's Dracula*”, Dir. Francis Ford Coppola, Columbia Pictures, 1992

- Imagen 23: Drácula (Gary Oldman) y Mina (Winona Ryder) en “Bram Stoker's Dracula” de 1992. Drácula en una cita romántica con Mina Murray, quien demuestra ser la reencarnación de Elisabeta. Fotograma de “*Bram Stoker's Dracula*”, Dir. Francis Ford Coppola, Columbia Pictures, 1992

- Imagen 24: Drácula (Gary Oldman) en “Bram Stoker's Dracula” de 1992. La mirada del vampiro en el momento de su muerte. Fotograma de “*Bram Stoker's Dracula*”, Dir. Francis Ford Coppola, Columbia Pictures, 1992

- Imagen 25: Pintura de Drácula y Elisabeta en “Bram Stoker's Dracula” de 1992. Fotograma de “*Bram Stoker's Dracula*”, Dir. Francis Ford Coppola, Columbia Pictures, 1992

Bibliografía

- Stoker, Bram. *Dracula*. Editorial Millenium (1897)

- Bataille, Georges. *El Erotismo*. Versión Digital.
- . *Breve Historia del Erotismo*. Ediciones Calden (1970)

- Zweig, Connie & Abrams, Jeremiah. *Encuentro con la Sombra* (1991)

- Sáinz, Salvador. *Los Vampiros, Reyes de la Noche*. Versión Digital.

- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Editorial Anagrama (1986)

- Benet, Vicente J. *La Cultura del Cine*. Editorial Paidós Iberica (2004)

- Lacan, Jacques. Seminario 22 - R.S.I.

- Aksenchuk, Rosa. “*De la moral victoriana al goce moderno: Freud, Lacan y Žizek*”.
Revista de Observaciones Filosóficas (2012)

Reportajes y Fuentes Electrónicas

- Shaun Trevisick. *The Real Count Dracula* (History Channel Documentary)

- Charlie Ryan. *The Real Dracula* (In Search of History) (2000)

- Joel Oostra. *El Conde Dracula* (Misterios del Pasado)

- Microsoft ® Encarta ® 2009. © 1993-2008 Microsoft Corporation

- Cristóbal, Pilar. “20 minutos on line”, 09.10.2005
(<http://www.20minutos.es/noticia/54757/0/consultorio/sexologico/pilar/>)

- Cardona, Jaume, “*Visitantes de la Sombra: El Vampiro*”, 2012.
(<http://www.cineypsicologia.com/2012/11/visitantes-de-la-sombra-el-vampiro-el.html>)

Obras Cinematográficas

- “Bram Stoker's Dracula”, Dir. Francis Ford Coppola, Columbia Pictures, 1992

- “Nosferatu, eine Symphonie des Grauens”, Dir. Friedrich W. Murnau, 1922.

- “Dracula”, Dir. Tod Browning, Universal Studios, 1931.

- “*Horror of Dracula*”, Dir. Terence Fisher, Hammer Film Productions, 1958.