



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

“THROUGH THE BROKEN BATTLEMENTS AND CASEMENTS”:

LOS ESPACIOS HETEROTÓPICOS EN

***DRACULA* DE BRAM STOKER**

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA MODERNAS

(LETRAS INGLÉSAS)

PRESENTA

DANIELA ZÁRATE ANASTÁCIO

ASESORA:

DRA. AURORA PIÑEIRO CARBALLEDA

CIUDAD DE MÉXICO

2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres, María Aparecida y José, y a G. y S.

por estar siempre a mi lado.

A Aurora, Tony, Gerardo, Anna, y Rodrigo por sus enseñanzas,

su amistad, y sus palabras de aliento.

Índice

Introducción.....	1
Capítulo 1: El castillo como heterotopía de acumulación del tiempo.....	6
1.1 Transilvania	6
1.2 El castillo.....	13
1.3 Las casas de Dracula en Inglaterra.....	24
Capítulo 2: El cementerio como heterotopía que representa “la ciudad otra”.....	27
2.1 El cementerio como heterocronía a la inversa y su relación con la otredad.....	27
2.2 El cementerio como enfrentamiento entre lo natural y lo sobrenatural.....	31
2.3 Triada de cementerios.....	36
Capítulo 3: El manicomio como heterotopía de desviación.....	47
3.1 El manicomio	48
3.2 El caso Renfield	52
3.3 Función del manicomio en el desarrollo de la trama	61
Capítulo 4: El subconsciente como un espacio heterotópico.....	65
4.1 La locura como medio de asimilación y entendimiento de la otredad.....	68
4.2 El sueño y el sonambulismo como heterotopías que unen la realidad y la imaginación...	75
4.3 La hipnosis como adquisición temporal de una identidad ajena.....	80
Conclusiones.....	86
Bibliografía	90
Filmografía.....	91

The walls of my castle are broken; the shadows are many, and the
wind breathes cold through the broken battlements and casements

- Dracula

Introducción

Conocida como la novela cumbre del gótico tardío del siglo XIX, *Dracula* formó parte del imaginario literario y cultural desde su publicación en 1897¹. A pesar de no ser pionera en la literatura vampírica, la novela convirtió al Conde Dracula en el epítome del brucolaco; en palabras de William Hughes, “the eponymous anti-hero of Bram Stoker's 1897 novel has become the reference point to which the characteristics of other vampires are judged to have adhered to, or have departed from” (197). Stoker se basó en poemas como *The Rime of the Ancient Mariner* y “The Giaour”, novelas como *Carmilla* y *Varney the Vampire*, y en la colección de ensayos de Emily Gerard, *The Land Beyond the Forest*, para crear al célebre Conde Dracula. Sus aportaciones a la figura del vampiro fueron añadir la transformación en murciélago y el uso de tierra reconsagrada como método de destrucción. Si bien el temor a la degeneración evolutiva y a la invasión de las colonias, latente en el *fin de siècle*, ya había sido representado en numerosas ocasiones, *Dracula* enalteció dichos miedos al conjuntar todas las posibles amenazas hacia la población en un sólo personaje: “Jonathan Harker's dislocating journey to Transylvania at the beginning of *Dracula*; his possible human and sexual pollution there and Dracula's ensuing invasion of the heart of London—all arise from a decade in which national, racial, and even human boundaries appeared increasingly permeable” (Auerbach y Skall xi). *Dracula* representa la rebelión de las colonias frente al imperio inglés, el retorno al viejo mundo y el orden feudal, el resurgimiento de supersticiones que la ciencia había desmentido, y el cambio de ideología que más tarde reconocería nuevas expresiones de la sexualidad.

1 De acuerdo con la primera reseña publicada en *The Daily Mail*, *Dracula* se percibía como una novela escrita con “considerable art and cunning, and also with unmistakable literary power” (Reseña del 1 de junio de 1897, ctd en Auerbach y Skall 364).

D.H. Lawrence clasifica *Dracula* como “the greatest vampire novel” (ctd en Hughes 210).

Rosemary Jackson, en *Fantasy: The Literature of Subversion* establece que *Dracula* es “a culmination of nineteenth-century English Gothic” (ctd en Hughes 198).

El feminismo que surgió en la última década del siglo XIX creó el concepto de “The New Woman”, que, a pesar de demostrar un progreso social que culminaría en la primera mitad del siglo XX, para muchos representó una más de las amenazas a erradicar: “for most men [the New Woman] was threatening enough on her own, for she refused to be satisfied with the old Victorian definitions” (Auerbach y Skall xi). Al escapar de las restricciones sociales y sexuales de la época, las mujeres en *Dracula* se tornan medios de corrupción y destrucción, pues, por medio de ellas, el vampiro logra derrotar la ideología dominante victoriana, misma que se había desestabilizado desde que se reconoció la existencia de la homosexualidad: “like the vampire, this creature was tainted in his desires, not his deeds” (xii).

Dracula se ha estudiado ante todo como una amenaza sexual²; sin embargo, su poder se extiende hacia otros ámbitos, ya que transgrede los límites sociales, culturales, religiosos, metafísicos, y epistemológicos, entre otros³. La presencia del vampiro refuerza las creencias animistas y cuestiona el poder de la mente, la inmoralidad de sus ataques, el problema ético de su destrucción, y la visión imperialista de una nación. El vampiro es un espejo que refleja el desasosiego de los protagonistas, “a snarling enigma, the repository of mortal's fears for themselves” (xii). En él se exteriorizan impulsos y preocupaciones innombrables que retornan como amenaza latente.

En el ámbito sobrenatural, el vampiro es un ente limítrofe, al hallarse en el borde entre la vida y la muerte. La criatura pertenece a dos mundos y a la vez a ninguno; su condición liminal

²Entre las tesinas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, los estudios se concentran en la abyección del vampiro y el simbolismo del carácter ritual, la presencia de *Dracula* como transgresora en la sexualidad masculina, y la evolución del mito vampírico. Mi estudio se enfoca en la relevancia del espacio como aquél que propicia la convivencia con lo sobrenatural, la transgresión, y la presencia de la bestialidad en los personajes ingleses. Así, se cuestiona la sexualidad, marginación, alteridad, colonización, espiritualidad, y el imperio.

³Emily Alder añade como temas predominantes en *Dracula* “liminality, claustrophobia, persecution, revenants, control, transgression” (6), mismos que utiliza para declarar, en su ensayo “*Dracula's Gothic Ship*”, que el barco en que viaja *Dracula* funciona como microcosmos del vampiro.

implica que se le identifique como lo otro, pues “lo indefinible, aquello que no participa completamente de una categoría u otra, altera el orden y conlleva el riesgo de impureza” (Falcón 3). La representación del vampiro, en tanto criatura mitológica, comparte características que se utilizan para intentar definir lo desconocido o ajeno en todas las culturas. En su estudio antropológico, Victor Turner establece que “liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial” (Turner 359). Al oscilar en las dualidades que definen los pilares de la cultura Occidental, las criaturas limítrofes provocan inquietud. Para Turner, “liminality is frequently linked to death, to being in the womb, to invisibility, to darkness, to bisexuality, to the wilderness, and to an eclipse of the sun or moon” (359). El vampiro encarna lo limítrofe en sí mismo y en los espacios que habita: su presencia provoca la muerte; la conversión ocasiona una crisis de fertilidad y corrupción de la figura materna; su habilidad de transmutación le otorga invisibilidad frente a sus víctimas; sus aposentos se encuentran rodeados de oscuridad; corrompe la sexualidad por su promiscuidad y por evocar deseos homoeróticos; corrompe la naturaleza hasta mostrarla como algo desconocido; y su poder se incrementa durante la transición de los astros. Asimismo, el vampiro requiere de espacios liminales y de transición para poder convivir con lo terrenal y viceversa: “*Dracula is an undead, liminal being existing at the midpoints of a number of different binaries*” (Alder 9). El vampiro, por tanto, no sólo es “morador de una región limítrofe” (Falcón 3) sino amo de ella, ya que es en lo fronterizo donde la tradición se cuestiona y donde se vislumbra lo oculto.

La relación entre espacio e individuo fue uno de los principales estudios de Michel Foucault, quien propuso, en 1967, una teoría sobre los espacios limítrofes, a los que denominó

“espacios otros”⁴ o “heterotópicos”. En su conferencia titulada “De los espacios otros”, estableció que en todas las culturas existen recintos que son “utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales [...] que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados, cuestionados e invertidos, [...] lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean sin embargo efectivamente localizables” (3). Dichos espacios se clasifican en heterotopías de crisis, de desviación, de yuxtaposición, de tiempo, de purificación, de ilusión, y de compensación. Ninguna heterotopía es exclusiva, pues los principios de cada una ocurren también en otras. Todas las heterotopías cumplen una función, preestablecida en cada cultura. Foucault enlista como ejemplos de espacios heterotópicos el espejo, los cementerios, los hospitales, las prisiones, los museos, las ferias, los teatros, el jardín, el tren y el barco.

Partiendo de la teoría foucaultiana sobre los espacios heterotópicos y la teoría de Turner sobre lo limítrofe, pretendo analizar los espacios “otros” en *Dracula*, por medio de un estudio de los espacios que habita el vampiro. Examinaré los escenarios localizables—el castillo, el cementerio, y el manicomio—y los ámbitos no localizables⁵ del subconsciente—los sueños, la hipnosis, y la locura—para demostrar que, en la novela, la lucha contra la otredad se desarrolla en lo limítrofe, ya que lo sobrenatural, lo ritual, lo sexual, y lo abyecto, requieren de un espacio “otro”, aislado de lo identificado como el núcleo de la vida pública o cotidiana, para que puedan desencadenarse. Asimismo analizaré la manera en que Dracula domina y corrompe dichos espacios y cómo desestabiliza la sociedad victoriana, en especial al suscitar la inversión de roles entre el vampiro y sus cazadores.

4 Utilizo la traducción de Pablo Blitsein y Tadeo Lima porque mantiene la noción de otredad en los espacios heterotópicos. Otras traducciones utilizan el término “espacios diferentes”, que, aunque sinónimo, no conlleva las implicaciones de alteridad necesarias para mi objeto de estudio.

5 No localizables pero descritos en términos de lo espacial y apegados a la noción foucaultiana de “heterotopías sin marcas geográficas” (“De los espacios otros” 4).

El primer capítulo se destinará al estudio de los acercamientos iniciales al vampiro, desarrollados en Transilvania y el Castillo Dracula. Analizaré la importancia de las regiones limítrofes, los sistemas de apertura y cierre por los cuales Jonathan debe ingresar al mundo de lo sobrenatural, y las dicotomías que definen lo normativo y lo monstruoso. En el segundo capítulo estudiaré el cementerio como heterotopía de acumulación del tiempo a la inversa, el carácter ritual de la destrucción del nosferatu⁶, las distintas funciones de los tres cementerios presentes, y la relación del vampiro con lo abyecto en tanto cadáver que vuelve a la vida y la contamina. En el tercer capítulo analizaré la heterotopía de desviación, encarnada en el manicomio, la importancia de Renfield como personaje liminal y su relación con el vampiro, y la implicación del lugar como base de operaciones contra la otredad. Finalmente, en el cuarto capítulo propongo el concepto de la mente como espacio heterotópico no localizable que, sin embargo, se atiene a los mismos principios de las heterotopías de Foucault, ya que incursionar en la mente supone una desviación de las normas establecidas y un acercamiento a lo desconocido. Estudiaré la presencia de los sueños, la hipnosis, y la locura en la novela, y la importancia que tienen en tanto espacios también dominados por el vampiro. En todos los capítulos analizaré la convivencia con lo sobrenatural dentro de la heterotopía y cómo el espacio promueve la transgresión y la inversión de roles entre vampiro y cazadores, ya que, si bien cada heterotopía cumple la función de contener lo que escapa de la norma, la presencia de Dracula ocasiona un efecto a la inversa, pues logra estremecer los pilares de la ideología dominante detrás de ella y desenmascarar la bestialidad inherente al ser humano.

6 Utilizo el término como sinónimo de vampiro, ya que en la superstición rumana se creía en la existencia de un “nosferatu” que bebía la sangre de sus víctimas. Snodgrass explica que dicha tradición se encuentra en *The Land Beyond the Forest* de Emily Gerard, donde se narra que los aldeanos mataban al vampiro tras un ritual que implicaba “shooting it with a pistol, decapitating the corpse, stuffing the mouth with garlic, burning the heart, and sprinkling the grave with the monster's ashes” (345).

Capítulo 1: El castillo como heterotopía de acumulación del tiempo

1.1 Transilvania

La llegada al viejo mundo

La novela inicia en un espacio heterotópico, el tren que lleva a Jonathan hacia Transilvania. De acuerdo con Foucault, el tren es un espacio sin marcas geográficas que pertenece al terreno de lo efímero y lo indefinido, pues forma parte de tres emplazamientos y a la vez de ninguno: “un tren es un extraordinario haz de relaciones, ya que es algo a través de lo cual se pasa, es algo mediante lo cual se puede pasar de un punto a otro y además es también algo que pasa” (“De los espacios otros” 2). Asimismo, el tren se concibe dentro de lo que Foucault denomina “heterocronía”, es decir, una heterotopía que está “asociada a cortes del tiempo” y que se divide en dos tipos: las infinitas y las pasajeras (5). El tren es un ejemplo del último al representar el “tiempo en lo que tiene de más fútil, de más precario, de más pasajero” (5); se trata de una heterotopía “absolutamente crónica” (5). La presencia del tren y la serie de medios de transporte que se utilizan en la jornada contrastan con el Castillo Dracula, que define lo eternizante y lo inamovible.

El tren enmarca la focalización de Jonathan, a partir de la cual se establece la noción de otredad⁷ encarnada en la heterotopía misma, pues si bien él describe el paisaje y las costumbres de la gente de Transilvania, a menudo lo hace de adentro hacia afuera, sin relacionarse con lo que observa. Jonathan se encuentra siempre en espacios delimitados (sea desde el asiento del tren, dentro del hotel, o en el carruaje) por medio de los cuales convive con el “otro”. Este

7 La *Encyclopedia of Gothic Literature* define la otredad como aquello “in which the SUPERNATURAL or alien OUTSIDER menaces the patriarchal family” (Snodgrass 267). En la literatura gótica abunda el uso del pronombre neutral para describir la otredad, ya que la falta de definición real de eso “otro” que representa lo desconocido es uno de los elementos dominantes que se utilizan para producir terror (268).

Para William Hughes, “the Other is dangerous because its boundaries map over those of the perceiving culture, making it both an 'enemy within' and an externalized (or externalizable) fear” (202).

distanciamiento actúa como lo que Laura Nixon denomina “juego narrativo” del autor, ya que, aunque existe una descripción extensa del viaje en Transilvania, el marco espacial donde se encuentra Jonathan “limits his engagement with this foreign Other” (66). Así, la ventana del tren funge como intermediario entre Jonathan y el paisaje; y define lo “mío”, lo conocido, frente a aquello que es “otro”, desconocido y amenazante. Para Bachelard, la diferencia del exterior y el interior se extiende a la oposición filosófica entre el “being and non-being [...] profound metaphysics is rooted in all implicit geometry which—whether we will or no—confers spatiality upon thought” (212). Al dotar de espacialidad al pensamiento, la dicotomía entre interior y exterior se utiliza para definir al ser y el lugar al que pertenece, ya sea a la norma, lo conocido, o a la otredad, lo desconocido: “you feel the full significance of [the] myth of outside and inside in alienation, which is founded on these two terms. Beyond what is expressed in their formal opposition lie alienation and hostility between the two” (Jean Hyppolite ctd en Bachelard 212). Por ello, mientras Jonathan describe Transilvania, se intuye su posición como forastero en tierra extranjera y su vulnerabilidad frente a lo otro. La distancia entre lo que Jonathan observa y lo que experimenta permite que desde las primeras páginas se establezca “la idea del umbral y sus connotaciones de sitio de transición entre dos mundos [que] tiene especial incidencia tanto en la morada primordial de Dracula, el castillo, como en la travesía que conduce hacia él. El viaje de Jonathan hacia el castillo abunda en motivos que aluden a la idea del pasaje y cruce de umbrales” (Falcón 45). Es así que se dispone el *leitmotif* del espacio heterotópico y su relación con lo limítrofe, mismo que se verá tanto en la recurrencia de la transición entre lo conocido y lo desconocido, como en la noción de lo crepuscular entendido como tiempo limítrofe donde surge lo sobrenatural.

Transilvania alberga lo olvidado por la sociedad Occidental, en especial, todo aquello relacionado con la tradición y la superstición. Jonathan expresa inquietud por ingresar al mundo antiguo al observar: “the impression I had was that we were leaving the West and entering the East” (Stoker 9). Transilvania representa para él lo irreconocible y amenazante, pues al adentrarse en dicho lugar se pone en práctica el miedo a la “colonización inversa⁸”, latente en la época victoriana, que en la novela se traspa como una amenaza real hacia los personajes:

“[The Count] provides a scapegoat 'other' onto whom a host of *fin de siècle* English fears – of foreign invasion (especially by Jews), voraciously independent women, the blurring of genders, the mixing of different racial bloods, a sliding between homo- and heterosexuality, the *devolution* that might come with accepting Darwinian evolution, and others – are vividly abjected and sequestered (Hogle 506).

El Conde personifica todo aquello repudiado y temido por la sociedad victoriana: en primer lugar, se trata de un aristócrata extranjero y estratega militar con ideales expansionistas que ataca a las mujeres para que ellas sean la vía de destrucción de los hombres; en segundo, el Conde representa la bestialidad y la presencia de lo infernal; en tercero, implica una amenaza para la sexualidad masculina al suscitar deseos homoeróticos. Las descripciones de Jonathan delatan la ansiedad de la sociedad inglesa hacia lo otro, pues, si bien los comentarios se presentan como reduccionistas, en realidad reflejan la aprensión que siente Jonathan conforme se adentra en el territorio de lo desconocido: “it seems to me that the further East you go, the more unpunctual the trains” (Stoker 11), “the women looked pretty, except when you got near them” (11), “the strangest figures we saw were the Slovaks, who are more barbarian than the rest” (11). Dichas observaciones evidencian también el contraste entre Jonathan, que como descendiente de la

⁸Stephen D. Arata en “The Occidental Tourist: Dracula and the Anxiety of Reverse Colonization” observa que “Transylvania was known primarily as part of the vexed 'Eastern Question' that so obsessed British foreign policy in the 1800s and '90s. The region was first and foremost the site, not of superstition and Gothic romance, but of political turbulence and racial strife. Victorian readers knew the Carpathians largely for its endemic cultural upheaval and its fostering of a dizzying succession of empires” (463).

Ilustración, se ve a sí mismo como el emblema de la modernidad, y los habitantes de Transilvania, supersticiosos, símbolos de todo aquello que debe ser controlado y eliminado, reflejo de lo bárbaro al continuar con su pasado feudal (Botting, "In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture" 13).

El nombre mismo de Transilvania, traducido como "the land beyond the forest" (Auerbach y Skal 212, nota 4), supone un espacio que trasciende los límites; un espacio que está más allá de lo conocido, y por ende, que encarna la otredad. Para Bachelard, la diferencia previa entre interior/exterior, ser/no ser, conlleva también la distinción entre "this side" y "beyond" (212), cuya representación cumbre se encuentra en el significado de Transilvania. La dualidad que expresa Bachelard y las connotaciones ontológicas que surgen de ella (212) se presentan en *Dracula* en la existencia misma del vampiro, dicotomía entre la vida y el más allá. Es así que la morada del nosferatu siempre se encuentra en ese "más allá" con respecto a un punto comparativo, ya que sugiere un estado de lo infinito y lo indefinido, al encontrarse lejos de lo perceptible y lo tangible. La región del Castillo Dracula se localiza "in the extreme east of the country, just on the borders of three States, Transylvania, Moldavia, and Bukovina, in the midst of the Carpathian mountains; one of the wildest and least known portions of Europe" (Stoker 10). La especificación denota no sólo una distancia entre el Este y el Oeste, sino también una distancia interna que sugiere el cruce de umbrales y la falta de una definición concreta entre un espacio y otro. El distrito se encuentra al borde de tres límites: el político, que establece un sentido de no pertenencia, pues se habla de al menos cuatro nacionalidades distintas; el regional, ya que las poblaciones hablan diferentes idiomas y tienen costumbres religiosas particulares; y el social, pues las montañas y acantilados forman una barrera natural entre el castillo y el resto de la

aldea, lo que alude al pasado medieval que continúa dominando parte del terreno de Transilvania.

Dracula se apropia de dicha noción de otredad para reconocer y confirmar la ansiedad victoriana hacia la colonización inversa. Si bien el Conde aparenta confesar angustia frente a su inminente viaje a Inglaterra, la intención real es demostrarle a Jonathan que se encuentra en una tierra irreconocible que lo deja vulnerable: “a stranger in a strange land, he is no one; men know him not—and to know not is to care not for” (Stoker 26). La amenaza implica que Jonathan será incapaz de obtener ayuda de los pobladores para salvarse de su destino, pues, si bien muchos de ellos intentaron advertirle e incluso impedir su viaje hacia el castillo, una vez ingresado a éste, se deslindan de las consecuencias. Transilvania se describe entonces como un lugar “otro”, un lugar donde las leyes de Occidente no son válidas. Adentrarse en el terreno significa adoptar nuevas costumbres y seguir ritos que quizá ninguno de los personajes ingleses hubiera considerado antes, hecho que se demuestra en la manera en que Jonathan y los otros abandonan el protestantismo y utilizan tanto ritos paganos como cristianos para defenderse del vampiro. Sin embargo, un segundo sentido que se le atribuye a la amenaza de Dracula es que Jonathan representa para ellos “el otro” que llega de una tierra extranjera a invadirlos: “we are in Transylvania; and Transylvania is not England. Our ways are not your ways, and there shall be to you many strange things” (26-27). En este momento se sugiere la primera inversión entre Dracula y uno de sus cazadores, misma que se incrementará conforme Jonathan aumenta su estadía en el castillo.

El paisaje de Transilvania se presenta como sublime, que, de acuerdo con Botting se caracteriza por insinuar lo infinito y presentar contrastes de luz y sombra tan violentos que producen terror y admiración (*Gothic* 39). A diferencia de las descripciones previas, las

referencias al paisaje son objetivas en un inicio, denotando las alternaciones entre el espacio bucólico y el sublime. Sin embargo, al acercarse al Borgo Pass (Paso del Borgo), el lenguaje de Jonathan se contamina con la superstición local: “the straggling ends of pine woods [...] here and there ran down the hillside like *tongues of flame*” (Stoker 14. Énfasis añadido); “the falling sunset threw into strange relief the *ghost-like clouds*” (16. Énfasis añadido). Ambas comparaciones sugieren que la presencia sobrenatural es inherente al espacio y por ende, una parte esencial en la creación de la atmósfera de la novela. Así, Jonathan inicia una serie de alusiones que relacionan a Transilvania y el Castillo Dracula con lo infernal y lo maligno, mismas que culminan en una última exclamación antes de intentar escapar: “away from *this cursed spot, this cursed land*, where the devil and his children still walk with earthly feet!” (55. Énfasis añadido). Para Jonathan, la tierra misma pertenece a las legiones del infierno, y es culpable de la existencia del Conde, a quien equipara con el demonio, y los males que representa para la humanidad: “This [the Count] was the being I was helping to transfer to London, where, perhaps for centuries to come he might, amongst its teeming millions, satiate his lust for blood, and create a new and ever-widening circle of semi-demons to batten on the helpless” (53-54). En su discurso colonizador, Jonathan se propone buscar y destruir a Dracula antes de que éste contamine la civilización moderna.

El Borgo Pass como espacio limítrofe o de transición

La idea del umbral como limítrofe entre lo natural y lo sobrenatural tiene en sus orígenes “la antigua costumbre de enterrar a la entrada de la casa niños o animales muertos” (Frazer ctd en Falcón 47). Uno de los ritos importantes de ingreso, para las heterotopías y el mundo

sobrenatural se encuentra en el Borgo Pass, umbral que divide mundos: el feudo y el castillo, lo vivo y lo no vivo, lo cotidiano y la heterotopía. En el Borgo Pass abunda la atmósfera de lo desconocido y es hasta este punto que ocurre la verdadera incursión en lo paranormal. No es de sorprender que sea el lugar que estipula Dracula como punto de intercambio entre carruajes para llevar a Jonathan al castillo, pues el túnel que se forma entre las montañas de los Cárpatos establece una distancia natural entre el mundo verosímil de Bistritz y el inverosímil de los terrenos del Conde.

En el episodio del Borgo Pass abundan elementos que remiten a lo aledaño, tanto espacial como temporal. El primero se sucita desde la carretera que conduce al túnel, conocida como “the Mittel⁹ Land” (Stoker 14), que constituye la zona de transición entre ambos mundos. La liminalidad en lo temporal se encuentra presente desde la condición de realizar el viaje durante la víspera del día de San Jorge, cuando, según la creencia popular, surgen al tocar de la medianoche todos los entes malignos del mundo (12). Jonathan se percata de que el Borgo Pass define el portal de ingreso a lo desconocido al señalar que “it seemed as though the mountain range has separated two atmospheres, and that now we had got into the thunderous one” (16). El Borgo Pass, en tanto límite espacial, tiene la función de dividir mundos y condensar de manera abrupta el paisaje sublime, pues denota el cambio del paisaje amplio y majestuoso al túnel claustrofóbico y tormentoso. Dicha alteración anuncia el encierro que sufrirá Jonathan dentro del castillo y la pesadez de la atmósfera interna, contrastada con los campos abiertos al otro lado del túnel. Durante el encierro, los ideales victorianos de Jonathan entrarán en conflicto con sus deseos reprimidos. Por ello, el túnel también representa, en términos freudianos, el útero materno: el viaje simboliza un retorno al origen, con las consideraciones siniestras que dicha travesía

9 En alemán, “middle or central” (Auerbach y Skal 14, nota 3).

acarrea. El Borgo Pass demuestra el cambio entre dualidades: el mundo moderno y el viejo mundo, el presente y el pasado, la civilización y lo bárbaro, el nuevo orden y el feudo, lo terrenal y lo ultraterreno. Así, se establece que lo limítrofe es imprescindible para que surja lo sobrenatural, ya que Jonathan debe recorrer una serie de emplazamientos heterotópicos y liminales para poder ingresar al terreno de lo desconocido: la carretera aledaña, el día de San Jorge, el Borgo Pass, y el intercambio de carruajes a la media noche.

1.2 El castillo

El castillo como heterotopía de acumulación del tiempo

Jonathan llega al Castillo Dracula antes del amanecer; en la primera y única¹⁰ vista externa que tiene del edificio, abunda la atmósfera de oscuridad: “a vast ruined castle, from whose tall black windows came no ray of light, and whose broken battlements showed a jagged line against the moonlit sky” (Stoker 20). En el *Dictionary of Symbols*, Cirlot establece que el castillo negro simboliza “the alchemist's lair”, cuyas connotaciones sugieren lo esotérico y las artes oscuras, en especial porque el amo se conoce como “the Black Knight” (39). El castillo rodeado de oscuridad representa “the Mansion of the Beyond [...] the entrance to the Other World [...] the Castle of Darkness”, nombres que, de acuerdo con Cirlot, remiten al inframundo griego (39). Así, el Castillo Dracula se perfila como la morada infernal del Conde, que se alza en la montaña como epítome de lo maligno, de lo oculto, y del conocimiento prohibido.

El castillo es el espacio gótico por excelencia, pues representa el ideal del género literario por volver al pasado medieval. En palabras de Botting, “[the castle,] decaying, bleak and full of

¹⁰ Jonathan sólo vuelve a ver el castillo hasta el final de la novela, por lo que resulta importante que sea éste el recuerdo que perdura del edificio, ya que al estar rodeado de oscuridad, se conjunta con la noción de Transilvania como tierra infernal y sobrenatural.

hidden passageways [...] was linked to other medieval edifices [...] that, in their generally ruinous states, harked back to a feudal past associated with barbarity, superstition and fear” (*Gothic* 3). Durante el gótico tardío del siglo XIX, las casonas se convirtieron en los espacios preferidos, pues el terror se trasladó de los bosques amplios y los castillos lúgubres a las ciudades claustrofóbicas y las incógnitas de la mente. En *Dracula*, aunque existe una mezcla de ambos espacios, predomina la imagen de lo feudal, pues si bien la mayor parte de la novela se desarrolla en Londres, los espacios elegidos, como son las casas que compra el Conde y el manicomio, datan de la época medieval y parecen “reproducir el horror del castillo” (Falcón 41). Así, la imagen del castillo, lúgubre y amenazante, pervive en la mente del lector y crea el mismo recelo y sensación de claustrofobia que se suscitó en los capítulos de Transilvania. Para Botting “stock features of the Gothic novel make a magnificent reappearance: the castle is mysterious and forbidding, its secret terrors and splendid isolation in a wild and mountainous region form as sublime a prison as any building in which a Gothic heroine was incarcerated” (*Gothic* 146). El castillo se impone como una prisión física y mental del personaje; dentro de sus paredes, Jonathan corrobora la existencia de lo sobrenatural, mismo que lo obliga a explorar cuestiones referentes a su identidad y sexualidad que hasta el momento habían estado reprimidas y que tienen especial importancia durante el episodio de las tres vampiras, del cual hablaré más adelante.

El castillo se encuentra en medio de los Cárpatos, localización que, por su distancia y aislamiento geográfico conlleva a que se generen supersticiones en torno a la zona: “I read that every known superstition in the world is gathered into the horseshoe of the Carpathians, as if it were the centre of some sort of imaginative whirlpool” (Stoker 10). La lejanía del espacio, la

falta de contacto con la población, la austeridad del terreno, y la clara evidencia de ataques sobrenaturales, permiten que la sospecha respecto al origen de lo maligno se concentre en aquel lugar “otro”. Aunado a esto, se encuentra la incógnita referente a la ubicación exacta del castillo dentro de los Cárpatos: “I was not able to light on any map or work giving the exact locality of the Castle Dracula” (Stoker 10), misma que conlleva la vulnerabilidad total del personaje frente a los secretos del bosque. Una vez entrado en el territorio, resulta casi imposible escapar de él, de ahí que la advertencia de Dracula a Jonathan, “a stranger in a strange land, he is no one” (26), se vuelva crucial y convierta la estadía en el Castillo Drácula en algo mucho más aterrador y claustrofóbico para el personaje.

La invisibilidad geográfica del castillo corresponde a la heterotopía de crisis de Foucault, donde ciertos aspectos de la cultura, en este caso el vampirismo y lo sobrenatural, debían ocurrir en “ninguna parte”, en “heterotopías sin marcas geográficas” (“De los espacios otros” 4). Si bien los ejemplos que utiliza Foucault son el tren y el hotel¹¹, la misma regla puede utilizarse para analizar el castillo, que, delimitado por el paisaje sublime, se encuentra en esa “ninguna parte” y depende de ritos de entrada. En el apartado anterior mencioné el Borgo Pass como una de las condiciones para ingresar al territorio de Dracula. La segunda, más predominante en la novela, es la aceptación del extranjero para adentrarse en ese lugar “otro”. Recordemos que Dracula recibe a Jonathan con las palabras “enter freely and of your own will” (Stoker 22), mismas que repite dos veces para enfatizar el contrato de aceptación de lo sobrenatural. La declaración forma parte de las leyes internas del texto; por un lado, los vampiros no pueden entrar a un lugar sin ser invitados; por el otro, las víctimas en cierto modo deben ser cómplices del ataque (Auerbach y

¹¹ Jonathan se hospeda en el Castillo Dracula, donde se inicia en el conocimiento vampírico y en la sexualidad; por lo tanto, la correspondencia entre castillo y hotel como heterotopías de crisis resulta pertinente.

Skal 22, nota 3). También forma parte de las leyes que rigen las heterotopías, pues aunque dichos espacios no restringen el ingreso, una vez dentro producen exclusión del resto del mundo, formando “un sistema de apertura y de cierre” (Foucault, “De los espacios otros” 6). Una vez que Jonathan acepta el intercambio de carruajes y el ingreso al castillo, se da por entendido que no hay marcha atrás; incluso si escapa del lugar, el conocimiento que obtuvo dentro de éste cambiará su percepción del mundo y lo convertirá en un individuo marginado de la sociedad, destinado a ocultar lo ocurrido en Transilvania. El sistema de apertura y de cierre de la heterotopía se refleja en la nota final de la novela, donde Jonathan reflexiona sobre la verosimilitud de su experiencia: “we could hardly ask anyone, even did we wish to, to accept these as proofs of so wild a story” (Stoker 327). Esto corresponde a lo que Van Gennep denomina *rites de passage*, que ocurren en tres fases: “separation, margin (or limen, signifying 'threshold' in Latin), and aggregation” (ctd en Turner 359). Durante la primera fase, el individuo se separa de su lugar en la estructura social y cultural; en el periodo liminal se somete a rituales y cruce de umbrales para poder reincorporarse a la sociedad en la última etapa, aunque sufriendo el cambio que provocó el adquirir conocimiento durante la fase liminal (359). Así, Jonathan, Van Helsing y el resto del grupo se separan de lo normativo, cruzan umbrales para adentrarse en lo sobrenatural, y luego reestablecen el orden, conscientes de que su experiencia será un secreto para aquellos que no la vivieron.

El ingreso al castillo supone un antes y un después en el conocimiento de Jonathan, ya que durante su estadía descubre los secretos del Conde y del lugar. El castillo en *Dracula* encarna lo que Foucault denomina heterocronía de acumulación del tiempo, del que forman parte museos y bibliotecas, y cuya característica es que “el tiempo no cesa de amontonarse y de

encaramarse sobre sí mismo” (Foucault, “De los espacios otros” 5). Al inicio del capítulo mencioné que el tren formaba parte de la heterocronía pasajera; el tren y el castillo contrastan lo móvil y lo inmóvil; mientras uno recorre el espacio, el otro permanece arraigado en un punto fijo. El Castillo Dracula, aunque aislado, en apariencia abandonado, refleja el pasado, y transporta al espectador a un tiempo previo y por tanto inexistente, pues como la raíz misma de “heterocronía” expone, se trata de un “tiempo otro” que, sin embargo, convive con el tiempo actual. En palabras de Foucault, la heterotopía de acumulación del tiempo encierra “en un lugar todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas, todos los gustos, [...es] un lugar de todos los tiempos que est[á] fuera del tiempo, e inaccesible a su mordida [...] una suerte de acumulación perpetua e indefinida del tiempo en un lugar inamovible” (5). La paradoja entre la inmortalidad del castillo y el reflejo que proporciona del pasado tiene resonancias en el estudio de Botting, quien observa que el castillo evoca lo sublime no sólo por la magnitud de su construcción, sino también por ser “the presence of something that has endured several ages” (*Gothic* 40).

A pesar de que el castillo es un espacio físico tangible, las implicaciones que conlleva su existencia resultan casi inconcebibles. Uno de los enigmas que albergan los espacios heterotópicos de acumulación es la existencia de una vida previa dentro de ellos que convive como un recuerdo lejano con el presente. Imaginar la vida de los habitantes previos evoca cierta melancolía hacia el pasado, al tiempo que sugiere consideraciones ontológicas cuando se constata que, mientras que el castillo se impone y perdura en el tiempo, la vida dentro de él perece. Sin embargo, la esencia de sus habitantes parece subsistir en el interior de las recámaras. En la novela, dichas consideraciones van más allá de una nostalgia por tiempos remotos al

probarse siniestras¹² cuando el pasado se manifiesta en el presente, ya no en la memoria, sino en la realidad. Esto se demuestra en el efecto que el castillo le produce a Jonathan, quien vacila entre expresar fascinación, porque las habitaciones constantemente lo remiten a “the days of old” y terror, porque ciertos elementos escapan de su comprensión: “it is nineteenth century, up-to-date with a vengeance. And yet, unless my senses deceive me, the old centuries had, and have, powers of their own which mere ‘modernity’ cannot kill” (Stoker 40-41). Jonathan se adentra en el pasado, dejando atrás la modernidad de Londres y las casonas para volver al tiempo gótico medieval, de castillos y supersticiones. El castillo se convierte en una especie de *revenant*¹³; en sus paredes se percibe el latido de vida de aquello que debía haberse extinguido siglos atrás.

La geografía interna del castillo vuelve siniestra la acumulación del tiempo; no se trata de una construcción que se paralizó en una era y pervivió el paso de los siglos, sino de una que está en constante transformación. De acuerdo con Falcón, el castillo sigue un modelo laberíntico vertical, cuyos niveles revelan el tiempo pasado y el presente, pues está “conformado por elegantes habitaciones superiores (testimonio del poderío y gloria de siglos pasados), incluyendo una actualizada biblioteca victoriana, como por misteriosas criptas y bóvedas subterráneas” (49). Mientras que las criptas revelan el devenir del tiempo, y la corrosión que éste provoca, y establecen la era real a la que pertenece el Conde, las habitaciones superiores son una especie de señuelo, un artificio que aparenta seguridad y normalidad pero que no corresponde al modo de vida que se desarrolla en la zona subterránea: “esta relación entre atmósferas discordantes remite

12 En su ensayo, “The Uncanny”, Sigmund Freud explora las formas en que se presenta lo siniestro, entre ellas, aquello familiar o reprimido que retorna de manera inesperada, el fenómeno del doble, la presencia de autómatas, la epilepsia, la hipnosis, y la reanimación de cadáveres. Uno de los objetivos del ensayo es descubrir cómo lo familiar o *heimlich* se transforma en su opuesto, lo siniestro o *unheimlich*: “*heimlich* is a word the meaning of which develops towards an ambivalence, until it finally coincides with its opposite, *unheimlich*” (4).

13 Entendido como muerto viviente, el *revenant* es un ser que retorna del más allá en forma corpórea (Snodgrass 290).

[...] a la forma en que los aposentos privados de Seward coexisten con las celdas de lunáticos” (Falcón 49-50). La paradoja entre ambos espacios es una más de las dualidades que se habían establecido durante el episodio del Borgo Pass. La transición entre el nuevo y viejo mundo, la vida y no vida, lo natural y sobrenatural se representa de manera directa en la cripta y las habitaciones modernas del Conde.

En términos foucaultianos, la heterotopía sufre una yuxtaposición de espacios y emplazamientos que de otra manera serían imposibles de coexistir (Foucault, “De los espacios otros” 4). Dicha unión tiene su representación más siniestra en el episodio de las tres vampiras. Jonathan ingresa por una de las puertas prohibidas—cuyas connotaciones hablan de lo secreto y clandestino—a una habitación más femenina, donde imagina a las mujeres de épocas remotas escribiendo poemas y lamentándose por el amor perdido: “this was evidently the portion of the castle occupied in bygone days [...] Here I am, sitting at a little oak table where in old times possibly some fair lady sat to pen, with much thought and many blushes, her ill-spelt love-letter, and writing in my diary in shorthand all that has happened since I closed it last” (Stoker 40). En su narración se yuxtaponen de manera intencionada ambas épocas en una sola, pues se establece una relación de contigüidad espacio-temporal entre el pasado y el presente. Tal suceso se enfatiza al momento en que las mismas damas del pasado que Jonathan imagina toman forma corpórea frente a sus ojos. El episodio se torna siniestro al evocar “the pleasures of horror and terror [that] came from the reappearance of figures long gone” (Botting, *Gothic* 3). Al ocupar un espacio del pasado, Jonathan provoca su retorno al presente, demostrando la heterotopía de acumulación del tiempo por la cual se rige el Castillo Dracula.

El ala sur, asimismo, ejemplifica otro aspecto de la heterotopía de crisis, donde “las

primeras manifestaciones de la sexualidad viril debían tener lugar en 'otra parte', diferente de la familia” (Foucault, “De los espacios otros” 3). No es coincidencia que en las habitaciones femeninas del castillo se lleve a cabo el despertar sexual de Jonathan. Para Dani Cavallaro, el castillo gótico representa los deseos ocultos de los moradores, deseos que se proyectan en el espacio (29). La amenaza sexual que simboliza Dracula para los victorianos ingleses halla su cumbre en dicho episodio, pues las vampiras seducen a Jonathan de tal manera que se ve obligado a confesar: “I felt in my heart a wicked, burning desire that they would kiss me with those red lips” (Stoker 42). La relación de Jonathan con las vampiras, abiertamente sexual y provocadora, contrasta en gran medida con la relación que se describe entre él y Mina, quienes, a pesar de estar comprometidos y luego casados, no demuestran un comportamiento íntimo. Jonathan y Mina son epítome de los cánones victorianos, por lo que su matrimonio se representa como formal y recatado, mientras que la escena de las vampiras sugiere tentación y una posible transgresión moral. En esta habitación del castillo se revela también parte del pasado de Dracula —“I too can love; you yourselves can tell it from the past” (43)—y la identidad de los moradores, pues Jonathan tiene un momento epifánico a la mañana siguiente al inferir que tanto Dracula como las mujeres son vampiros: “nothing can be more dreadful than those awful women, who were—who *are*—waiting to suck my blood” (44). Es así que la irrupción en la habitación prohibida, concebida en términos foucaultianos como heterotopía de crisis, funge como vía de autoconocimiento y conocimiento del “otro”.

Unión de Dracula con el castillo

En el caso de *Dracula*, no es sólo el castillo el que se atiene a la heterocronía y el concepto de *revenant*, pues el vampiro mismo en calidad de “un-dead” es una acumulación del tiempo, un ser al que el paso de los siglos no lo afecta, ni lo cambia, sino que lo fortalece, ya que encierra en sí mismo la acumulación, también, del conocimiento de las épocas que ha transcurrido y la sangre (entendida como la proveedora de la existencia) de las vidas que ha consumido. El vampiro rescata el concepto de lo siniestro donde el pasado retorna de manera corrompida para aterrorizar el presente. Tanto Dracula como el castillo requieren de la sangre para sobrevivir; en el primer caso, de otros seres vivos; en el segundo, de la sangre que nutre el suelo. El Conde anuncia su naturaleza vampírica realizando de manera implícita el símil de su existencia con la del castillo: “there is hardly a foot of soil in all this region that has not been enriched by the blood of men, patriots or invaders” (Stoker 27). Para ambos, su existencia inmortal depende del robo de sangre, aseveración que tiene su eco en la frase favorita de Renfield: “for the blood is the life”.

El lazo que une a Dracula con su castillo, provocado por el pacto de sangre, implica que uno no puede sobrevivir sin el otro. Dracula depende de la tierra misma de Transilvania para resistir la estadía en Inglaterra. Si bien Van Helsing afirma que Dracula utilizó la tierra por su calidad ritual, al tratarse de suelo bendito¹⁴, es la unión entre Dracula y su tierra, un vínculo vampírico y de acumulación del tiempo, el que vuelve a uno dependiente del otro. Para ambos, la sangre derramada les brinda fortaleza y les permite una vida inmortal. Asimismo, se trata de una alianza nacionalista, pues Dracula, como príncipe guerrero, defendió su tierra de la invasión extranjera. Debido a esta relación, el Conde se ve obligado a llevar el suelo de Transilvania a

14 “We must sterilize this earth, so sacred of holy memories, that he has brought from a far distant land for such fell use. He has chosen this earth because it has been holy. Thus we defeat him with his own weapon, for we make it more holy still” (Stoker 260).

Inglaterra en las cincuenta cajas¹⁵, mismas que utiliza como guarida durante el día. Una vez que se destruye la posibilidad de obtener refugio en ellas, Dracula debe regresar a Transilvania antes de que la última caja sea reconsagrada, pues de lo contrario, será vulnerable a la persecución del grupo. La estrechez del lazo que une a vampiro y castillo se refleja en un párrafo eliminado de la versión final de la novela, cuando, al morir el vampiro, ocurre un terremoto que destruye el castillo y borra toda prueba de la existencia de ambos:

As we looked there came a terrible convulsion of the earth so that we seemed to rock to and fro and fell to our knees. At the same moment, with a roar which seemed to shake the very heavens, the whole castle and the rock and even the hill on which it stood seemed to rise into the air and scatter in fragments while a mighty cloud of black and yellow smoke volume on volume in rolling grandeur was shot upwards with inconceivable rapidity [...] it seemed as though the one fierce volcano burst had satisfied the need of nature and that the castle and the structure of the hill had sank again into the void (Stoker ctd en Auerbach y Skal 325, nota 5).

Así, la novela gira en torno a la acumulación del tiempo, pues el contacto con Dracula y el castillo crea un círculo hermenéutico¹⁶ en la trama: se establece en un inicio la sospecha sobre la existencia de un ente cuya cualidad vampírica transgrede las leyes de la naturaleza y le permite vivir durante la eternidad a partir del robo de vidas ajenas. El desarrollo se concentra en una serie de acontecimientos que evidencian la otredad y la transgresión, así como la amenaza que presenta al corromper el sistema establecido. Una vez confirmada la existencia sobrenatural, se busca su destrucción y la purificación del suelo infernal, pues la pervivencia de uno depende de

15 Cirlot establece que el número cincuenta “is very common in Greek mythology—there were fifty Danaides, fifty Argonauts, fifty sons of Priam and of Aegyptus, for example—as a symbol [...] of that powerful quality of the erotic and human which is so typical of Hellenic myths” (234). Las cincuenta cajas de Dracula por tanto reflejan el poderío sexual del vampiro y la supremacía que busca establecer sobre la raza humana. Asimismo, refuerzan el poderío guerrero del Conde y el antiguo orden, mismos que busca implementar en Inglaterra.

16 La hermenéutica se define como “el arte de interpretar los textos” (Morella y Moreno 173). Dicha explicación no es evidente en un principio, debido a diversas circunstancias que alejan la obra del contexto de quien la interpreta, por lo que a partir de una hipótesis inicial se busca llegar al significado a partir de indagaciones para obtener una conclusión que pruebe o desmienta la teoría inicial (173).

la existencia del otro. Por ello, el enfrentamiento con la otredad debe suceder no en Londres, sino en Transilvania, en el origen.

Finalmente, en el Castillo Dracula culmina la primera inversión de roles entre vampiro y cazadores. La inversión sigue un proceso tripartita, captando tres momentos de yuxtaposición entre Jonathan y Dracula de manera teórica, visual, y corporal. El primero se suscita al insinuar que el joven abogado es la otredad invasora en Transilvania que llega a imponer su visión Occidental en la región, es decir, un eco de lo que el Conde planea hacer en Londres. El segundo caso, el visual, se construye cuando Jonathan siente la presencia de Dracula pero sólo logra ver su propio reflejo en el espejo (lo que conlleva una apropiación de la figura del vampiro en sí mismo): “Harker's inability to 'see' Dracula is a manifestation of moral blindness which reveals his insensitivity to others and (as will become evident later) his inability to perceive certain traits within himself” (Senf 425). Dicha noción se enfatiza cuando la madre del niño que había sido capturado ve a Jonathan asomado por la ventana y exclama: “Monster, give me my child!” (Stoker 48), asumiendo que él es el vampiro. El tercer caso, el corporal, se suscita en dos ocasiones, cuando Dracula asume la identidad de Jonathan para secuestrar a los infantes, utilizando incluso su ropa londinense, y durante la repetición de escenas donde Jonathan imita a Dracula y desciende por las paredes del castillo, a pesar de haber establecido anteriormente que dicho movimiento equiparaba a Dracula con lo animal y demoníaco: “I saw the fingers and toes grasp the corners of the stones [...] and by thus using every projection and inequality move downwards with considerable speed, just as a lizard moves along a wall. What manner of man is this, or what manner of creature is it in the semblance of a man?” (Stoker 39).

1.3 Las casas de Dracula en Inglaterra

Aunque el castillo en Transilvania sólo está presente al inicio y fin de la novela, su imagen se extiende a las casas que compra Dracula, en especial la de Carfax en Purfleet, pues en ella se encarna el pasado medieval y las connotaciones que esto aqueja: “the house is very large and of all periods back, I should say, to mediaeval times, for one part is of stone immensely thick, with only a few windows high up and heavily barred with iron” (Stoker 28-29). Si bien la importancia de Carfax como espacio heterotópico se analizará en el siguiente capítulo, quisiera establecer de antemano la magnitud de significado que representa el espacio al ser una transposición del Castillo Dracula a Inglaterra. Así como el nombre mismo de Transilvania simboliza lo desconocido, lo que está más allá, Carfax simboliza lo limítrofe al definirse como “a place where four roads meet”, mismo que remite al cruce de fronteras donde se encuentra el castillo (Auerbach y Skal 28, nota 9). Otra implicación que conlleva su etimología es la existencia de lo sobrenatural, ya que en el folclor se enterraba a los suicidas en las encrucijadas, y se creía que eran *revenants* que regresaban como vampiros (28, nota 9). Carfax, por tanto, simboliza lo limítrofe que permite que se manifieste lo sobrenatural; es por ello que Dracula logra entrar libremente al edificio sin ser antes invitado, pues en los lugares “otros” cohabitan mundos. Para Falcón, “las guaridas del vampiro en Londres, especialmente Carfax, son [...] lugares fronterizos, encrucijadas de índole sobrenatural en las que reverbera la naturaleza crepuscular del Conde” (42). En Carfax tanto como en el castillo, existen heterotopías dentro o contiguas a otras heterotopías: ambas construcciones tienen capillas internas donde se alberga la necrópolis; el castillo reproduce la heterocronía y la heterotopía de crisis, donde las manifestaciones de la sexualidad y el conocimiento ocurren en un espacio alejado de lo cotidiano; Carfax es una

heterocronía que se encuentra junto a una heterotopía de desviación, el manicomio del Dr. Seward, donde se busca contener a individuos que escapan de la norma. En los siguientes capítulos analizaré ambos espacios y la función que tienen respecto a la heterotopía a la que pertenecen, así como el fenómeno de inversión que provocan en otros personajes del grupo que busca destruir a Dracula.

En este capítulo establecí la presencia de espacios heterotópicos en el viaje de Jonathan a Transilvania, tanto en el transcurso como dentro del Castillo Dracula. Transilvania se concibe como espacio limítrofe cuya marginalidad se incrementa en las cercanías del terreno del Conde. El episodio del viaje define la otredad desde la perspectiva de Jonathan, misma que se formula en el tren, heterocronía pasajera, que delimita lo conocido y lo desconocido. La llegada al castillo requiere de un sistema de apertura y cierre bajo el cual se rige la heterotopía y que debe desarrollarse en lo liminal, tanto en el tiempo (a media noche) como en el espacio (la “Mittel Land” y el Borgo Pass). El proceso de alienación culmina en el castillo, que, visto a la luz de la luna es negro, lo que remite a la morada oscura y el descenso al inframundo. El castillo representa la heterotopía de acumulación del tiempo, pues, si bien se trata de una construcción que pervivió el pasado, no es inmóvil, sino que representa ambas eras: en la parte inferior, el pasado, en la superior, el presente. Asimismo, el castillo incluye la heterotopía de crisis, que se desarrolla en uno de los cuartos prohibidos; lo que sucede ahí tiene implicaciones de identidad que definen tanto a Jonathan como a Dracula y que representan transgresiones de la norma, por lo que deben ocurrir en el terreno de lo clandestino, de lo censurado, como es el caso de la inversión de roles entre ambos. Aunado a esta noción se encuentra el lazo que une a Dracula y al

castillo, pues ambos, encarnaciones de la acumulación del tiempo, se nutren de la sangre para ser eternos, y dependen uno del otro para sobrevivir. Transilvania se concibe como el origen del mal, y es en el origen mismo donde éste debe ser destruido. Si bien Dracula y el castillo están *in absentia* durante gran parte del desarrollo, su presencia e influencia se extiende a las casonas, en especial Carfax, y a otros espacios que habitan los personajes. Los “broken battlements and casements” (Stoker 29) del castillo, que inspiraron el título de mi investigación, trascienden el tiempo y el espacio para probarse *revenants* mismos en la trama, al resurgir una y otra vez como entes amenazadores dentro de los espacios otros y que, al fomentar la transgresión, permiten que los personajes vean en Dracula un reflejo de sí mismos.

Capítulo 2: El cementerio como heterotopía que representa “la ciudad otra”

El cementerio en la literatura gótica adquirió un protagonismo considerable como espacio destinado a la incursión de lo sobrenatural al surgir los llamados “Graveyard Poets” en el siglo XVIII¹⁷. Dichos poetas se interesaron por los espacios en ruinas, en especial los cementerios y abadías, porque evocaban la melancolía y los inspiraban a escribir poemas sobre temas ontológicos, en especial, consideraciones sobre la vida y la muerte: “Graveyard Poetry, [a] nocturnal speculation on human finitude and the vanity of earthly ambitions, uses tombs, ruins, decay and ghosts as a mode of moral instruction rather than excitement” (Botting *Gothic*, 34). Los espacios en ruinas representaban un *memento mori* para los espectadores, es decir, un recuerdo de su propia mortalidad y la reiteración de que los placeres mundanos carecen de importancia al momento de la muerte. La *Encyclopedia of Gothic Literature* establece que dicha poesía fue un “morbid literary phenomenon [...] precursor to the bitter prophecies, ghostly visitations, dark charnel houses, sepulchral settings, bereavement, and nocturnal death obsessions of Gothic literature” (Snodgrass 161). El cementerio se convirtió en un espacio primordial para la creación de atmósferas góticas, pues no sólo invitaba a la abstracción, sino que representaba un espacio solitario, amenazante, y limítrofe. El cementerio, en tanto velo que divide el mundo terrenal del ultraterrenal, es un espacio aledaño susceptible a las fuerzas del más allá.

2.1 El cementerio como heterocronía a la inversa y su relación con la otredad

Julia Kristeva denomina “abyecto” a todo lo que “disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite” (4). Lo abyecto

¹⁷ Algunos de los poetas más célebres del estilo fueron Thomas Gray, con “Ode to the Graveyard”, Edward Young, Robert Blair, Thomas Parnell, James Hervey, William Taylor Collins, y Thomas Warton (Snodgrass 161).

es aquello que debe ser expulsado y aniquilado, pues aunque forma parte del ser, no se reconoce como tal, y su permanencia dentro de éste ocasionaría su destrucción: “a reality that, if I acknowledge it, annihilates me” (Kristeva 2). En el caso específico del cementerio, el cadáver representa la culminación de lo abyecto; “it is death infecting life [...] something rejected from which one does not part, from which one does not protect oneself as from an object. Imaginary uncanniness and real threat, it becomes to us and ends up engulfing us” (4). Si bien la muerte infecta la vida, la muerte es parte de ella, por lo que en la familiaridad de ambas condiciones se presenta uno de los fenómenos de lo siniestro. La muerte, como algo familiar y cercano, termina convirtiéndose en lo desconocido: “what is closest to us, becomes also that which we hold as most secret to ourselves, so that by very virtue of being intimately known to ourselves, the uncanny inevitably becomes that also which is not known, which can never be known, because its very identity [...] is jealously guarded, rendered incapable of interpretation or explanation” (Punter, “Shape and Shadow...” 253). El cadáver se convierte en un ente liminal, ya que guarda rasgos de la vida a la que pertenecía, aunque su estado inanimado sugiere que la esencia que existía en su interior se ha evaporado. Así, el cadáver representa lo siniestro y lo abyecto, noción que se conjunta en el concepto de la necrópolis, que, como “ciudad de muertos” encarna en sí misma la dualidad entre lo *heimlich* (familiar) y lo *unheimlich* (no familiar, lo siniestro). Definir el cementerio como necrópolis es un intento por domesticar y asimilar aquello que nos resulta aterrador e incomprensible pero que a su vez es inescapable.

Foucault parte de dicha domesticación para colocar al cementerio dentro de una categoría específica de heterotopías, pues si bien se trata de un espacio otro, liminal entre vivos y muertos, no está del todo enajenado de la realidad común: “cada individuo, cada familia, tiene parientes

en el cementerio” (“De los espacios otros” 4). En el cementerio existe una conexión personal entre el individuo y el espacio, pues aunque en vida el individuo no pertenece a la necrópolis, existe un pasado y un futuro que lo condena al lugar: “los cementerios constituyen entonces no sólo el viento sagrado e inmortal de la ciudad, sino 'la otra ciudad', donde cada familia posee su negra morada” (4). No obstante, dicha familiaridad con la heterotopía del cementerio resulta mórbida al concebirse en términos de lo siniestro, que Freud define como aquello que produce “dread and creeping terror [...] that class of the terrifying which leads back to something long known to us, once very familiar” (1-2). En el cementerio converge la familiaridad con el espacio y las generaciones que lo han recorrido con el miedo a lo desconocido y la posibilidad de una vida después de la muerte.

El cementerio también forma parte de las heterotopías de acumulación del tiempo en tanto que “la heterotopía empieza a funcionar plenamente cuando los hombres se encuentran en una especie de ruptura absoluta con su tiempo tradicional” (Foucault, “De los espacios otros” 5). En *Dracula*, esto funciona a partir de que los protagonistas rompen con los principios del tiempo y aceptan la posibilidad de una existencia inmortal que encadena las almas al mundo terrenal. Si bien el cementerio no acumula el tiempo de vida al infinito, si lo hace, por así decirlo, en el tiempo de muerte. Las vidas pasadas se acumulan y yuxtaponen en un mismo espacio de manera que el mismo “tiempo no cesa de amontonarse y de encaramarse sobre sí mismo” (5). Este fenómeno, que como se vio en el capítulo anterior ocurre en espacios como el castillo y la biblioteca, se manifiesta también en el cementerio pero a la inversa, pues el individuo se encuentra en una “cuasi eternidad donde no deja de disolverse y de borrarse” (5).

Así como los cementerios se someten a conceptos humanos transformados—

acrópolis/necrópolis—también tienen su propio sistema social. Foucault observa que la ciudad de muertos emulaba las jerarquías a las que sus dueños habían pertenecido en vida, pues entre las opciones para el descanso eterno se encontraban “la fosa común, [...] algunas tumbas individuales, [...] tumbas en el interior de las iglesias, [...] baldosas con una marca, o mausoleos con estatuas” (“De los espacios otros” 4). En *Dracula*, la descripción de los cementerios sigue este orden jerárquico al establecerse una clara disparidad entre la población común y la aristocracia. En Transilvania se contrastan las cruces y los altares de la carretera con el cementerio privado de la familia Dracula, localizado en el corazón del castillo. Lo mismo ocurre en Inglaterra; el cementerio de Whitby se encuentra al aire libre y forma parte del parque, mientras que en el cementerio de Kingstead se encuentran las tumbas en el jardín y, en un lugar apartado, los mausoleos privados, como el de la familia Westenra¹⁸. Cuando Van Helsing visita la capilla Dracula, se percató de la jerarquía de los ataúdes de los vampiros que, como en los cementerios humanos, siguen un orden ascendente que corresponde con el rango de nobleza: en la parte inferior se encuentra el ataúd de las vampiras morenas, seguido de un ataúd con más prestigio perteneciente a la vampira rubia, aparente líder del grupo, y, finalmente, un ataúd gigantesco que evidencia el rango más alto, perteneciente a Dracula: “there was one great tomb more lordly than all the rest; huge it was, and nobly proportioned. On it was but one word DRACULA. This then was the Un-Dead home of the King-Vampire, to whom so many more were due” (Stoker 320). Las palabras de Van Helsing indican el sistema jerárquico, al establecer que Dracula es el rey de los vampiros y, por consiguiente, utiliza un ataúd digno de su poder.

18 La similitud entre la capilla Dracula y el mausoleo Westenra es una de las muchas equivalencias que se realizan entre el Conde y Lucy. Otro ejemplo son las tres vampiras y los tres pretendientes.

2.2 El cementerio como enfrentamiento entre lo natural y lo sobrenatural

Incursión de lo sobrenatural en lo profano y el carácter ceremonial

A finales del siglo XVIII se creía que la proximidad con los cementerios ocasionaba enfermedades y muerte, por lo que las autoridades decidieron trasladar dichos espacios a los límites de las ciudades (Foucault, “De los espacios otros” 4). En *Dracula*, la presencia del vampirismo y la reanimación de los cuerpos se relaciona con este concepto, pues al presentar cadáveres que se alimentan de la vida de otros, se le adjudica al vampiro los horrores de la peste. En el universo diegético de la novela, los cementerios se encuentran al interior de lo cotidiano y familiar, tanto en Transilvania como en Inglaterra, para que el miedo a la proximidad de la muerte se convierta en un miedo tangente, mismo que se constata cuando la presencia de Dracula, las vampiras y Lucy anuncian el peligro de fallecimiento o de transformación. El vampiro se equipara con el cadáver en términos de lo abyecto, pues ambos son “[a] decaying body, lifeless, completely turned into dejection, blurred between the inanimate and the inorganic, a transitional swarming, inseparable lining of a human nature whose life is undistinguishable from the symbolic” (Kristeva 109). La condición liminal del cadáver se incrementa al convertirse éste en vampiro y retornar a la vida, pues no sólo transgrede el proceso de descomposición al aparentar vitalidad y belleza absoluta, sino que reproduce lo siniestro: “[in death] the familiar becomes unfamiliar and then the circle is closed again as the unfamiliar reveals itself as [the vampire,] the open secret of that with which we had felt most at home ” (Punter, “Shape and Shadow...” 253). El vampiro es en apariencia el mismo individuo, aunque su reanimación se asemeja más a una posesión que debe ser exorcizada del cuerpo: “is this really Lucy's body, or only a demon in her shape?” (Stoker 190).

El cementerio es uno de los espacios limítrofes entre el mundo terrenal y el ultraterrenal, pues dentro de él se llevan a cabo ritos de revelación, aceptación o destrucción de la otredad: “la incursión en la tumba [...] implica la transgresión de fronteras y el ingreso a espacios de distinto orden que los cotidianos” (Falcón 44). El *memento mori* del cementerio ya no sólo refleja la muerte sino la posibilidad de la no-muerte de los vampiros. Así, la necrópolis funciona como espejo, que Foucault define heterotópico al tratarse de un lugar localizable que “tiene, sobre el lugar que ocupa, una especie de efecto de retorno; a partir del espejo me descubro ausente en el lugar en que estoy, puesto que me veo allá” (“De los espacios otros” 3). Contemplar la muerte y la no-muerte en los cementerios de la novela implica contemplar las posibilidades a las que se atienen los personajes en su lucha contra el mal y la otredad: si vencen, gozarán del descanso eterno que representan las tumbas tradicionales; si fallan, su vida “otra” será como la de los vampiros, condenados al limbo y la destrucción de vidas inocentes. Es por ello que la muerte de Lucy debe tener lugar en el cementerio, para recordarle al grupo de Van Helsing que no sólo es la vida terrenal la que está en juego sino también la espiritual. La profanación de las tumbas, de acuerdo con Van Helsing, se justifica con la liberación del mundo de la maldad que representa Dracula. Así, se establece que los actos que se realizan son de carácter ceremonial, para purificar el cuerpo corrompido y expulsar el ente ajeno. Dicho fundamento se equipara con el quinto principio de las heterotopías, que establece que para ingresar a ellas “hay que someterse a ritos y a purificaciones” (5). Punter define lo ceremonial como “a gesture towards what is absent, as a site that is perennially haunted by all that it is not” (*Spectral Readings* 38). La destrucción de los vampiros se realiza, con excepción de Dracula, dentro de los cementerios porque representan un homenaje a la muerte, al silencio eterno al que tienen derecho los fallecidos. Lo ceremonial se

exime de la transgresión porque “a ceremonial [...] is the Other of transgression. What would ‘otherwise’ have been transgression is now allowed; ceremony supersedes the law, permits a breach through which things may flow” (*Spectral Readings* 41). Lo ceremonial, como lo define Punter, es un homenaje a lo que está ausente, y puede ser de dos tipos: “to welcome or expel the phantom” (52). El ritual, en cambio, está relacionado con una serie de acciones que siguen un propósito espiritual, sea purificar el espacio o el cuerpo profanado. En *Dracula*, los cazadores utilizan lo ceremonial para que los actos que realizan sobre los vampiros no se conciban como transgresión, sino como homenaje a las almas de una existencia previa que se encuentran atrapadas en cuerpos reanimados. Antes del ritual siempre existe un momento de incertidumbre porque resulta imposible asimilar lo sobrenatural (52). En la novela, dicho recelo se refleja en Van Helsing momentos antes de destruir a Lucy, pues incluso corroborando la existencia de lo que llama “Un-Dead”, se muestra perplejo ante el fenómeno: “we shuddered with horror. I could see by the tremulous light that even Van Helsing's iron nerve had failed” (Stoker 187).

Kathleen L. Spencer indica que la escena en el cementerio contiene un elemento esencial del sacrificio ritual: la mezcla de atmósferas que caracterizan la experiencia espiritual, pues, si bien el objetivo final es la paz eterna, el proceso de aniquilación de los vampiros es absolutamente violento (212). La pasividad, tanto en *Dracula* como en Lucy al momento de la muerte, se debe a que ambos son concebidos como chivos expiatorios, individuos marginados que deben expresar agradecimiento frente a sus salvadores: “if a person has no place in the social system and is therefore a marginal being, all precaution against danger must come from others. He cannot help his abnormal situation” (Mary Douglas ctd en Spencer 214). En el caso de Lucy, dicha noción se acentúa debido a que su muerte representa un retorno a la imagen previa que se

tenía de ella, misma que suaviza la rivalidad entre los pretendientes: “in death Lucy becomes again the angel she had been in life; she also becomes a bond between her three rivals, where in life she could only have been a source of division” (Spencer 212). La profanación de su tumba se justifica por ser de carácter ritual; el acto realizado confiere la salvación de su alma, aunque su cuerpo fuese desmembrado, pues como indica Foucault, “era muy natural que en la época en que se creía efectivamente en la resurrección de los cuerpos y en la inmortalidad del alma no se haya prestado al despojo mortal una importancia capital” (“De los espacios otros” 4).

Inversión entre el cazador y el vampiro

En los episodios de los cementerios ocurre otro fenómeno de inversión de roles, pues, si bien Dracula representa el mal que debe ser destruído, porque su supervivencia implica la destrucción de la humanidad tanto física como mental y moral, son los hombres quienes demuestran más signos de monstruosidad que su enemigo. Carol A. Senf, en “*Dracula: The Unseen Face In The Mirror*”, construye una defensa del vampiro al establecer que “taken out of context, it would be difficult to distinguish the man from the monster. Behavior generally attributed to the vampire—the habit of attacking a sleeping victim, violence, and irrational behavior—is revealed to be the behavior of the civilized Englishmen also” (427). Asimismo, la transposición implica una crisis de identidad (427), misma que se vio reflejada en el episodio de las tres vampiras, donde la falta de autoconocimiento impidió que Jonathan reconociera en ellas su propia represión, y el episodio del espejo, donde, en búsqueda de la bestia, observó su propia imagen. El cambio se construye a partir de que se acepta que para destruir al vampiro, la posible víctima debe convertirse en cazador y atacar de la misma forma a su agresor. Para Punter, lo ceremonial en la literatura gótica

conlleva la perversión del orden establecido, que se desencadena en un cambio de percepción de lo que se concibe como natural (*Spectral Readings* 48). En *Dracula*, se juega con dicha perversión al reflejar la dicotomía entre la vida y la muerte y al añadir lo liminal. El cementerio representa la pérdida y el descanso, pero la presencia del vampiro en ese espacio sugiere la posibilidad de la no-muerte y la condena eterna. Partiendo de este principio, Van Helsing y los otros cazadores deben asesinar a su víctima sin piedad:

The scene in which Arthur drives the stake through Lucy's body while the other men watch thoughtfully is filled with a violent sexuality which again connects vampire and opponents [...] Despite Seward's elevated moral language, the scene resembles nothing so much as the combined group rape and murder of an unconscious woman; and this kind of violent attack on a helpless victim is precisely the kind of behavior which condemns Dracula in the narrator's eyes (Senf 429).

La inversión de roles implica una alteración de la identidad, pues, si bien se estableció en un inicio que la otredad era el Conde, la evidencia bajo la cual se le juzga se encarna en los personajes que intentan destruirlo. Mientras que los episodios donde los vampiros atacan son descritos de manera sutil¹⁹, repletos de alusiones y sombras, los ataques de los hombres hacia Lucy y los otros vampiros, se describen de manera explícita, enfatizando la violencia de los actos.

La inversión de roles conlleva que el cementerio se convierta también en una heterotopía de crisis y de desviación²⁰. Como se mencionó en el capítulo anterior, las primeras se definen como “lugares privilegiados, sagrados o prohibidos” donde se realizan actos que deben tener lugar en “otra parte”, lejos de lo cotidiano (Foucault, “De los espacios otros” 3), mientras que las

19 No es sino hasta el ataque hacia Mina que se describen en detalle las acciones del Conde.

20 De acuerdo con Foucault, las heterotopías de crisis han ido desapareciendo desde inicios del siglo XX y se reemplazaron con las heterotopías de desviación (3-4). En *Dracula*, ambas se encuentran presentes, no sólo porque la novela se escribió durante la época victoriana, sino también por la abundancia de dicotomías y regresiones que contiene, como se explicó en el capítulo uno. Por ello, analizo la presencia de ambas.

últimas son espacios donde “se ubican los individuos cuyo comportamiento está desviado con respecto a la media o a la norma exigida ” (“De los espacios otros” 4). Al momento del asesinato de Lucy, los hombres siguen un sacrificio ritual, al grado que se pervierte su identidad para asumir la del enemigo, y se desvían de la norma de conducta bajo la cual se rigen. Lo mismo ocurre durante la muerte de las vampiras, pues, aunque “Van Helsing admits that he is fascinated by the beautiful visages of the 'wanton Un-Dead' [...] he never acknowledges that his violent attack is simply a role reversal or that he becomes the vampire as he stands over their unconscious bodies” (Senf 430). Es por ello que por medio del rito, los personajes establecen que los acontecimientos, aunque violentos y corrosivos, se realizan dentro de un espacio consagrado para dicho propósito. Así, se busca una vez más detener el mal desde su origen: el cementerio, como germen y morada de los seres inmortales, se convierte en el lugar privilegiado para detener la condena que implica la vida vampírica ante el alma de los individuos.

2.3 Triada de cementerios

Los tres cementerios que se presentan forman parte de una serie de triadas de la novela²¹. Si bien los tres son espacios heterotópicos iguales, cada uno tiene una función particular en el desarrollo de la trama, pues difieren en la manera en que permiten que exista lo sobrenatural. A continuación analizaré la presencia de las capillas de Dracula, el cementerio de Whitby, y el mausoleo de los Westenra.

21 La novela se divide en tres secciones; Drácula domina a tres vampiras; Lucy tiene tres pretendientes. Uno de los posibles significados para la división tripartita es el proceso de “creation, conservation and destruction” (Cirlot 100), mediante el cual la novela presenta al vampiro, demuestra su poder, y lo destruye. En el caso de las vampiras y los pretendientes de Lucy, se podría utilizar la interpretación de Cirlot referente a la figura de Diana, el tridente, y las cabezas de Cerbeus, donde establece que “[the] threefold symbolic forms of the underworld allude [...] to the perversion of the three essential ‘urges’ of man: conservation, reproduction and spiritual evolution” (81). Las vampiras, como entes femeninos de seducción y corrupción, pervierten dichos ideales al adoptar la figura de Lilith, de la cual hablaré en el último apartado de este capítulo.

Las capillas de Dracula: Transilvania y Carfax

El primer cementerio es el de Transilvania, dentro del Castillo Dracula. La escena del descubrimiento del Conde dentro del ataúd se construye a partir de la metáfora del laberinto, pues el recorrido dentro del espacio representa un trayecto al interior de la mente y del conocimiento. Incursionarse en el laberinto implica adentrarse en lo desconocido; en la literatura gótica, el laberinto “came to be associated with fear, confusion and alienation: it was a site of darkness, horror and desire” (Botting, *Gothic* 81). Cuando Jonathan desciende las escaleras y camina por los pasajes oscuros, se encuentra en un conflicto interno, pues si bien el horror de lo que pueda encontrar una vez llegado a su destino lo paraliza, el deseo por el conocimiento sobre la naturaleza del Conde lo impulsa a seguir adelante. Jonathan cree que el espacio al que se dirige es la habitación de Dracula, misma que, al tratarse de un aposento privado, guardaría la clave para descubrir su identidad. Aunque dicha noción se corrompe una vez que se revela que el espacio es un cementerio, no deja de ser cierto que la capilla es la habitación privada del vampiro, y que el conocimiento sobre éste cambia la perspectiva de Jonathan al aceptar la presencia de lo sobrenatural. El simbolismo del laberinto, de acuerdo con Botting, recae en “its utter separation from all social rules and complete transgression of all conventional limits” (*Gothic* 81). Si bien Dracula se había presentado al lector como ser sobrenatural en las escenas donde no se muestra su reflejo y donde reptaba por las paredes del castillo, Jonathan permanece escéptico hasta el encuentro en el cementerio. El primer descenso, en el que Jonathan imita el deslizamiento de Dracula por las paredes del castillo, le permite descubrir la existencia liminal del vampiro, misma que se conforma dentro de un espacio heterotópico limítrofe: “there, in one of the great boxes [...] lay the Count! He was either dead or asleep, I could not say which—for

the eyes were open and stony, but without the glassiness of death” (Stoker 50). En la segunda ocasión, se enfatiza el poder de Dracula y el efecto que tiene en su cuerpo el consumo de sangre: “there lay the Count, but looking as if his youth had been half renewed, for the white hair and moustache were changed to dark iron-grey; the cheeks were fuller, and the white skin seemed ruby-red underneath” (53). La repetición de escenas y de las palabras “there lay the Count” permiten establecer un punto comparativo entre el conocimiento obtenido del primer descenso y el segundo, así como el paso de la inocencia a la experiencia en ambas ocasiones. Las escaleras y pasajes laberínticos “are identified as dangerous, subversive sites destroying established boundaries and conventions” (Botting, *Gothic* 83). El primer descenso se describe como un cúmulo de apertura de puertas y cruce de pasajes, mismos que se equiparan con el cruce de fronteras del intelecto y las consideraciones ontológicas. Cabe destacar que antes de bajar, Jonathan se encuentra en una habitación con dos puertas, una que lleva al exterior—el salón principal del castillo—y la otra que lleva al interior—el corazón del castillo, la capilla Dracula. Mientras que una puerta acercaría más a Jonathan a la libertad y la ignorancia del conocimiento, la otra lo adentra en los secretos del lugar y de la mente. La primera puerta está cerrada; la segunda, abierta, aunque su atmósfera claustrofóbica anuncia el conocimiento prohibido:

At the corner was a heavy door [...] It was open, which led through a stone passage to a circular stairway, which went steeply down [...] At the bottom there was a dark, tunnel-like passage, through which came a deathly, sickly odour, the odour of old earth newly turned [...] At last I pulled open a heavy door which stood ajar, and found myself in an old, ruined chapel, which had evidently been used as a graveyard. The roof was broken, and in two places were steps leading to vaults (Stoker 50).

Falcón compara el descenso de Jonathan por corredores que se vuelven cada vez más oscuros y cerrados con otros textos en la literatura donde se narra el viaje del protagonista al infierno: “el

castillo del vampiro no es únicamente una guarida palaciega y laberíntica poblada de criaturas infernales, sino que es equiparable a las fauces del infierno y funciona a la manera de una gran tumba vertical a través de la cual se articula el desafío heroico del descenso al inframundo” (Falcón 47). Esto se respalda con descripciones de los mismos personajes, en especial las de Van Helsing—cabe destacar el nombre del personaje que le “canta al infierno”—quien es el encargado de destruir a las criaturas sobrenaturales. Van Helsing no baja por las escaleras del castillo, sino que utiliza la entrada exterior; se intuye que el cazador no requiere descender a lo desconocido para obtener conocimiento porque ya lo posee. No obstante, se repite la comparación de la capilla Dracula con el infierno al momento en que Van Helsing anuncia que el lugar expedía un olor a azufre (Stoker 319).

La fascinación que sienten Jonathan y Van Helsing por las tres vampiras demuestra que los espacios heterotópicos del castillo y el cementerio, unidos por el laberinto representan: “a place of all forms of excessive, irrational and passionate behaviour [...] a site in which the absence or loss of reason, sobriety, decency and morality is displayed in full horror” (Botting, *Gothic* 83). El comportamiento excesivo, irracional y pasional que menciona Botting se enfatiza en los cambios abruptos entre la fascinación, cargada de deseo, y la repulsión, que lleva a una violencia extrema. La percepción de Van Helsing respecto a las vampiras cambia de la admiración—“she was so fair to look on, so radiantly beautiful, so exquisitely voluptuous, that the very instinct of man in me, which calls some of my sex to love and to protect of hers, made my head whirl with new emotion” (Stoker 320)—a la violencia, incitando los asesinatos que él describe como “butcher work” (320). El problema ético y moral frente al asesinato de las vampiras se justifica con la salvación de las almas, pues, al igual que con Lucy, la escena

adquiere un carácter ceremonial: “had I not seen the repose in the first face, and the gladness that stole over it just ere the final dissolution came, as realization that the soul had been won, I could not have gone further with my butchery” (Stoker 320). El problema del sacrificio ritual se justifica al presenciar la desintegración de los cuerpos que, tras haber acumulado siglos en sí mismos, se destruyen: “hardly had my knife severed the head of each, before the whole body began to melt away and crumble into its native dust, as though the death that should have come centuries agone had at last assert himself” (321). Así, la heterotopía de acumulación del tiempo se destruye, junto con la evidencia de los seres que también acumulan tiempo en sí mismos.

En Carfax, el principio de la heterotopía que requiere un rito de ingreso se cumple cuando Van Helsing se persina para cruzar el umbral de la puerta, incursionándose en territorio de lo sobrenatural. Al igual que en Transilvania, el grupo debe recorrer pasajes laberínticos hasta llegar a la capilla, misma que contiene otro sistema de entrada, demarcado por la puerta de roble²², árbol que anuncia la presencia de lo ultraterrenal: “I led the way, and after a few wrong turnings, found myself opposite a low, arched oaken door, ribbed with iron bands” (221). La escena es un eco de la apertura de puertas y cruce de umbrales que realiza Jonathan, ahora para el conocimiento de Van Helsing y el resto del grupo. La presencia del olor nauseabundo también se encuentra en la capilla de Carfax, e incluso se incrementa por tratarse de un lugar hermético. El cementerio de Carfax, como el de Transilvania, se corrompe por la presencia de Dracula, pues adquiere tintes infernales que lo distinguen del cementerio común: “it was not alone that [the odour] was composed of all the ills of mortality and with the pungent, acrid smell of blood, but it seemed as though corruption had become itself corrupt [...] Every breath exhaled by that

²² De acuerdo con Cirlot, el roble representa “strength and long life”; se le asocia con Jupiter porque el árbol atraía los rayos. También se le asocia con Cybele (238). En la literatura gótica, el roble por lo general anuncia la presencia sobrenatural, sea de vampiros, fantasmas u otras criaturas, ya que la fuerza e inmortalidad que simboliza adquiere un carácter siniestro e inhumano.

monster seemed to have clung to the place and intensified its loathsomeness” (Stoker 221).

El cementerio de Whitby

El cementerio de Whitby funciona como punto de convergencia entre dos aspectos de la trama: por un lado, se trata del primer lugar en Inglaterra donde llega Dracula; por otro, es el lugar preferido de Lucy. Stoker realiza la transición de los episodios en Transilvania a Inglaterra de tal manera que, a pesar del cambio abrupto de escena y de narradores, logra mantener la atmósfera de peligro y abandono que permeaba en los capítulos anteriores. Esto se debe a que la descripción de la abadía resuena con la del Castillo Dracula (Auerbach y Skal 63, nota 5). El cementerio de Whitby se encuentra en la cima de un acantilado desde donde se puede observar el pueblo; el ingreso sólo se logra tras subir una serie de escaleras localizadas a uno de sus lados, pues, al igual que en el castillo, el resto de los muros miran hacia el precipicio que desemboca en el mar.

La abadía tiene un carácter ominoso que anuncia el ataque vampírico y la conversión de Lucy. Mina describe la construcción como “a most noble ruin, of immense size, and full of beautiful and romantic bits; there is a legend that *a white lady is seen in one of the windows*” (Stoker 63. Énfasis añadido). La nostalgia que evocan las ruinas se asemeja a aquella que describe Jonathan en el ala del castillo perteneciente a las tres vampiras. En ambos casos se remite a una melancolía por tiempos pasados y la literalización de tales contemplaciones. Así como las vampiras aparecen en cuanto Jonathan las imagina, Lucy se convierte en un paralelo de la leyenda de la dama blanca una vez que la entierran con su vestido de novia y se convierte en vampiro. Los niños que Lucy ataca en los cementerios narran su fascinación por “the bloofer

lady”, inspirando una serie de leyendas que remiten a aquella que Mina describe en Whitby al inicio de la segunda parte. Asimismo, la transformación de Lucy suscita la comparación con Lilith, de la cual hablaré más adelante.

Otro personaje ominoso relacionado con el cementerio de Whitby es Mr. Swales. Su conocimiento acerca de la tumba del suicida, y las constantes reflexiones que realiza sobre las muertes trágicas, el día del Juicio final, y la resurrección de los cuerpos resuenan con las consecuencias de un ataque vampírico al encarnar las preocupaciones centrales de Van Helsing: la salvación de las almas y el combate contra los revinientes. De acuerdo con Auerbach y Skal, “not only Mr. Swales's preoccupations, but even his name, associate him with living death [*sic*]. *The English Dialect Dictionary* (1898) provides a revealing North Yorkshire definition of the verb 'swale': 'to consume or waste away; to melt or gutter as a candle in a draught'” (66, nota 7). La presencia de Mr. Swales anuncia la muerte de Lucy, quien se consume lentamente tras los ataques de Dracula. La escena se construye por medio del contraste entre la nostalgia del pasado y el terror que éste provoca una vez que se vuelve real, como sucedió en episodios anteriores. Mr. Swales explica que la tumba debajo del asiento predilecto de Mina y Lucy pertenece a un suicida. Tomando en cuenta el folclor que establece que el castigo de los suicidas es el vampirismo, por haber atentado contra su propia vida (68, nota 1), la leyenda de Mr. Swales adquiere connotaciones ominosas una vez que se descubre que Dracula, al llegar a Inglaterra busca refugio inmediato dentro de esa misma tumba²³. En este sentido, el espacio heterotópico, en especial la tumba del suicida, es el que permite que lo sobrenatural cruce el velo que divide ambos mundos. Cabe destacar que el Conde se apropia de la tumba sin necesidad de ser invitado

23 Margaret L. Carter indica que Mr. Swales también anuncia la condición vampírica al observar que las tumbas tienen grabados los nombres pero no poseen los cuerpos de los difuntos: “Graves bearing names but no bodies hold a central place in this novel, notably Lucy's deserted crypt in chapter 16 and, near the end of the story, 'one great tomb more lordly than all the rest... On it was but one word: DRACULA'” (109).

a ella, lo que confirma la creencia popular acerca de los suicidas. Como el túmulo pertenece también al ámbito de lo liminal y lo desconocido, Dracula tiene libre acceso a ella. Así, el espacio heterotópico y liminal le permite a Dracula seducir a su víctima fuera de su hogar, para poder atacarla. El acuerdo de aceptación entre vampiro y víctima se extiende también al cementerio, ya que Lucy, bajo los efectos del sonambulismo, permite la entrada de lo sobrenatural. Si bien Lucy es la víctima principal del Conde, tanto Mina como Mr. Swales también sufren su ataque, lo que sugiere que la inclinación de los tres personajes hacia el asiento del suicida los predispuso a la presencia del vampiro por tratarse de un lugar limítrofe con tintes de lo sobrenatural.

Al igual que el viaje de Jonathan por el Borgo Pass, Lucy llega al cementerio a la medianoche durante la luna llena. La escena se describe en un claroscuro que contrasta la luz de la luna y la figura blanca de Lucy con lo oscuro de la noche y de la bestia:

There was a bright full moon, with heavy black, driving clouds [...] there, on our favourite seat, the silver light of the moon struck a half-reclining figure, snowy white [...] It seemed to me as though something dark stood behind the seat where the white figure shone, and bent over it. What it was, whether man or beast, I could not tell [...] when I got almost to the top I could see the seat and the white figure, for I was now close enough to distinguish it even through the spells of shadow. There was undoubtedly something long and black, bending over the half-reclining white figure [...] something raised a head, and from where I was I could see a white face and red, gleaming eyes (Stoker 88).

La escena se construye de tal manera que Mina es testigo parcial de lo desconocido, sin evidencia concreta de la existencia de lo sobrenatural. Aún así, se destaca la repetición de la palabra “something” para establecer distancia entre lo conocido y la otredad que representa Dracula; el uso de pronombres neutros también está presente en las descripciones de Jonathan en Transilvania, aunque él utiliza “it”. La neutralidad del pronombre indica que Dracula es

límitrofe, sin definición concreta entre hombre o bestia; se trata de lo otro, lo siniestro, y lo profano. La presencia de los ojos rojos también remite a la descripción de Jonathan del ocaso como “tongues of flame”, ambas declarando que aquello “otro” es maligno y, como se mencionó antes, perteneciente a las legiones del infierno.

El mausoleo de los Westenra

En el mausoleo Westenra se construye lo siniestro a partir del retorno de Lucy como no-muerta, pues, si bien Dracula confirmó la existencia de los vampiros, su presencia no afecta a los otros protagonistas hasta que ocurre la corrupción del alma de Lucy. La escena del cementerio Westenra fuerza al grupo a emprender una lucha contra el mal que implica el cruce de los bordes sociales, intelectuales, religiosos y emocionales. Las escenas del mausoleo se construyen a manera de repeticiones como ocurre en los episodios importantes de la novela. En la primera ocasión, el cementerio se presenta como un laberinto de tumbas que remite al laberinto de Transilvania y, al igual que en el Borgo Pass, es al tocar la medianoche que aparece la figura (fantasmal) del vampiro. Lucy cruza un arco creado por dos árboles de tejos, que como los robles, se conciben como portales entre el mundo natural y el sobrenatural. Lucy se transforma físicamente; ya no es la imagen del ángel rubio, símbolo de la pureza y de la “luz de Occidente”, sino del súcubo de cabellera oscura, cuya belleza provoca deseos impuros: “the sweetness was turned to adamantine, heartless cruelty, and the purity to voluptuous wantonness” (Stoker 187). En un principio Lucy representaba los ideales femeninos de la época, como el matrimonio y la maternidad; sin embargo, su caída demuestra la corrupción de dichos valores, pues su “voluptuous wantonness” anuncia un apetito de tipo sexual, desvinculado de lo maternal. Lucy, al

igual que las vampiras de Transilvania, tiene predilección por cazar infantes. Así, las cuatro se convierten en símbolos de Lilith²⁴, súcubo que asesina niños, por lo que representan una crisis de fertilidad y, ante todo, una amenaza a la sexualidad masculina. Lilith, “demonio femenino, mitad mujer, mitad vampiro [...] seduce a los hombres para después chuparles la sangre” (Cohen 98, nota 2). La comparación es pertinente, pues incluso Seward describe la mirada de Lucy transformada como “unclean and full of hell-fire” (Stoker 188) que, como se ha visto, equipara a los vampiros con el demonio y sus aposentos con el infierno, al tiempo que justifica la decisión de ejecutarlos, ya que se conciben como entes que habitan el cuerpo previo, ahora desprovisto del alma, para engañar a sus víctimas.

El cementerio, espacio gótico heredado de la contemplación metafísica de la Graveyard Poetry, es también un ejemplo de heterotopías de Foucault en tanto “ciudad otra” y heterocronía a la inversa, pues acumula el tiempo de muerte en lugar del tiempo de vida. El cementerio sirve como *memento mori* para la vida humana y también para el universo diegético de la novela, pues le recuerda a los protagonistas que la destrucción del vampiro, la otredad, es por el bien de la humanidad y de sus almas, ya que al transgredir la mortalidad, entran en el ámbito de lo anormal. Es así que se inicia una ceremonia de purificación, donde los actos violentos en contra de Lucy, Dracula, y las vampiras tendrán carácter ritual. Sin embargo, la descripción de la muerte de los vampiros demuestra que las acciones que se les adjudican como crímenes en contra de la humanidad terminan realizándolas los cazadores, quienes atacan a sus víctimas mientras

24 De acuerdo con Esther Cohen, Lilith “se inclina por las sombras de la noche, por hacer surgir, quizás, de esa opacidad los instintos y deseos más silenciosos” (97). En el mito original, Lilith tiene un límite de 8 días para cazar a los niños recién nacidos y un mes a las niñas (98). La asociación entre Lilith y los vampiros existe desde tiempos remotos, y se apega con la descripción de las cuatro vampiras en *Dracula*: “Si pudiera hablarse de castigo, éste sería el de Lilit [*sic*]: no poder mirarse al espejo, estar condenada a huir de su propia imagen, a no reflejarse, como el vampiro, o quien ha vendido su alma al diablo” (98).

duermen. En la novela se presentan tres cementerios principales con implicaciones diversas: las capillas de Dracula permiten la aceptación de lo sobrenatural y se construyen a partir de un símil con el infierno; el cementerio de Whitby anuncia la muerte de Lucy y su existencia como ser inmortal, al tiempo que recuerda la problemática frente a la salvación de las almas; el mausoleo Westenra presenta a Lucy como epítome de Lilith, demonio que no sólo corrompe el matrimonio y la maternidad sino que representa la crisis de fertilidad. Los tres cementerios sirven como recordatorio de la maldad que debe ser destruída para lograr el descanso eterno.

Capítulo 3: El manicomio como heterotopía de desviación

Glennis Byron establece que el cambio del espacio gótico del castillo a la ciudad implica la creación de la figura del científico como protagonista de la literatura del gótico tardío, en especial, tras la propuesta evolutiva de Darwin y el miedo a la bestialidad inherente al ser humano. Para Byron, los victorianos de la segunda mitad del siglo XIX temían que si existía un proceso evolutivo de la bestia al hombre, también existía la posibilidad de una involución del humano a la bestia (189). El científico se convirtió entonces en agente de destrucción, pues en su búsqueda por el conocimiento, terminaba desatando los males de la humanidad: “The scientists at the center of Victorian Gothic, like latter-day Frankensteins, are frequently shown dabbling with forces that are better left alone. During the *fin de siècle*, what the scientist tends more and more to dabble with is the mind” (190). Así, el científico se adentra en los confines de la mente, donde reside la parte bestial del ser, corriendo el riesgo de desatarla, provocar la destrucción del cuerpo que la contiene y poner en peligro a la humanidad. La figura del científico es responsable de lo que aterroriza la trama, ya sea por encarnar él mismo la otredad (como en *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*) o, en su afán de creador, por traer al mundo a una criatura monstruosa que escapa de su control (jugando a ser Dios, como en *Frankenstein*). El protagonismo del científico en la literatura gótica permitió que se añadieran a la serie de espacios el laboratorio y la clínica psiquiátrica, mismos que se encuentran en diálogo con la atmósfera oscura de las ciudades y el miedo a lo desconocido. El manicomio a menudo se representa como un eco del castillo y las casonas góticas: es oscuro, húmedo, con celdas subterráneas y laberíntico. Asimismo, dentro del espacio se desarrolla el problema ético relacionado con la experimentación en individuos confinados.

En *Dracula*, el manicomio es el espacio primordial de la segunda parte de la novela, por lo que resulta pertinente analizar su función como heterotopía y como sistema de inversiones que cuestiona la dicotomía entre el científico y el lunático. Dentro del asilo se encuentra Renfield, paciente que se objetiviza como caso de estudio de la locura y zoofagia y que guarda el secreto de la existencia del vampiro. Asimismo, es el espacio destinado a la reunión de todas las víctimas directas o indirectas del Conde, la recopilación de manuscritos, la corrupción de Mina, y la hipnosis que realiza Van Helsing. Como espacio heterotópico, el manicomio se utiliza para estudiar a los individuos cuyo comportamiento se desvía de la norma; no obstante, son los observadores quienes adquieren el comportamiento del observado al tener que lidiar con un ente que cuestiona las dualidades entre la vida y la muerte, el cielo y el infierno, lo natural y lo sobrenatural. Las transgresiones realizadas dentro del espacio son de carácter intelectual, ya que eliminan los límites entre la locura y el juicio al provocar la inversión de roles entre el loco y el cuerdo. El manicomio, una vez que se ha transgredido la norma y que se ha contaminado con la presencia vampírica, permite la indagación de la existencia sobrenatural debido a su carácter ceremonial; dentro del espacio, la cordura se abandona y la locura se celebra; la elocuencia pertenece al insensato y la histeria al sabio; la ciencia es limitante y el desvarío abre posibilidades.

3.1 El manicomio

El manicomio como heterotopía de desviación

De acuerdo con Foucault, el manicomio pertenece a las heterotopías de desviación, al tratarse de un espacio donde “se ubican los individuos cuyo comportamiento está desviado con respecto a la

medida o a la norma exigida. Son las casas de reposo, las clínicas psiquiátricas, [...] las prisiones” (“De los espacios otros” 4). En un inicio, la percepción que se tenía de los manicomios era negativa; el público estaba consciente de las condiciones inhumanas bajo las cuales se tenía a los pacientes y de la falta de interés en su bienestar (Clark 44). Durante el Siglo de las Luces, la percepción externa del manicomio pasó a ser positiva; se creía que funcionaba como refugio para enfermos mentales, “a beacon of human rights, an enlightened institution to protect and cure the mentally ill” (42). Sin embargo, para 1860, los reportes que surgieron sobre la realidad interna de la clínica psiquiátrica evidenciaron la prisión que representaba y su verdadero propósito, que no era reincorporar a los individuos a la sociedad sino aislarlos de ella y permitir a los científicos adentrarse en el estudio de la mente: “insane asylums functioned mainly as custodial facilities for the mentally ill. Their primary purpose was to keep the insane out of the public world, and they rarely had such lofty goals as the old asylums did” (64). En la literatura gótica se utilizaron las clínicas psiquiátricas para evocar “terrible images of dark and dirty cells, shrieking lunatics, horrible experiments, and abusive doctors” (42).

Además de ser una heterotopía de desviación, el manicomio es una heterotopía de crisis, empero no como lugar “privilegiado, sagrado, o prohibido” (Foucault, “De los espacios otros” 3), sino como un espacio donde los individuos que escapan de la norma se encuentran aislados y objetivados. La clínica psiquiátrica representa un lugar donde la crisis que demuestran los pacientes es externa e interna, al reflejar en el comportamiento, la memoria y el lenguaje aquello que evade los ideales establecidos: “as Foucault's *Madness and Civilization* suggests, if anything is to be reclaimed of madness beyond the clinic and the asylum, then it must be considered as a crisis of reason” (Brewster 483). La locura, vista como crisis de la razón, da paso a lo

desconocido, ya que la inhibición y abstracción en los episodios de demencia incrementan las posibilidades cognitivas. Para el loco, nada resulta improbable, sino simplemente fuera del rango de posibilidades dentro de la norma: “la locura fascina porque es saber [...] porque todas esas figuras absurdas son en realidad los elementos de un conocimiento difícil, cerrado y esotérico” (Foucault, *Historia de la locura...* 39).

Descripción del manicomio del Dr. Seward

El manicomio se convierte en una más de las transposiciones del castillo gótico al interior de las ciudades, en especial si el edificio se describe como imponente y majestuoso (Clark 58). El manicomio del Dr. Seward es una casa adaptada (recordemos que colinda con la casa de Carfax, de diseño medieval) por lo que es posible asumir que su estructura es similar. Aunque no pertenece al vampiro, el manicomio alberga los mismos secretos que su morada; al recorrer su interior también se revelan enigmas de la identidad del Conde, así como de su vulnerabilidad: “Gothic mysteries, and many asylum exposés, often invited their readers on a tour through the evil building in order to pull back the curtain on the secrets contained within” (58). El recorrido por la clínica psiquiátrica del Dr. Seward culmina en la celda de Renfield, misma que alberga los secretos de la mente y del vampiro. Al igual que dentro del Castillo Dracula existían espacios discordantes (las habitaciones superiores y la cripta inferior), en el manicomio convergen las celdas de los pacientes y los cuartos del Dr. Seward (Falcón 49-50). Si bien el espacio no se describe a detalle, se enfatiza la disposición vertical²⁵, que implica la jerarquización de los científicos como superiores a los lunáticos que moran en la parte inferior, y la presencia de la

²⁵La construcción alude a la verticalidad de las catedrales góticas, mismas que representaban el deseo de ascenso hacia la esfera divina.

ventana en la celda de Renfield, que actúa como umbral entre lo natural y lo sobrenatural, al ser el medio por el cual el lunático se comunica con Dracula y logra escapar de la prisión corporal que le imponen sus paredes. La ventana conduce a los terrenos que colindan con Carfax, en especial, con la reja de ingreso a la capilla donde descansa el Conde, misma que, como se vio en el capítulo anterior, conforma otro umbral entre mundos.

Diferencia jerárquica entre la locura y la norma

Como se vio en la distribución del edificio, el manicomio, en tanto espacio que aprisiona y objetiviza a los pacientes, implica la existencia de una jerarquización entre la norma y la locura. La perturbación mental convierte a los lunáticos en especies a analizar, contrastados con los científicos, que se ven a sí mismos como raza o categoría superior: “the Enlightenment’s idea that to be human meant to be reasonable had the unfortunate result of classifying the mentally ill, who were without reason, as less than human” (Clark 44). Ejemplos de dicha clasificación son las palabras que utiliza el Dr. Seward para referirse a Renfield, que van desde el predominio del pronombre personal “he” sobre el nombre propio²⁶, hasta el uso de adjetivos y artículos que demuestran tanto posesión sobre el paciente como la superioridad que tiene sobre él: “my homicidal maniac” (Stoker 71), “my poor mad friend” (71), “the patient” (97), “zoophagous patient” (108), “my own pet lunatic” (206), “the lunatic” (239). Asimismo, el relato de Seward ubica a Renfield no sólo como mentalmente inferior, sino también como inferior en la escala social; para el científico, el lunático asesino es incapaz de mantener un discurso (retórico) digno de un caballero, por lo que cuando Renfield le demuestra lo contrario, no puede sino mostrarse

²⁶ Una vez que Renfield demuestra su elocuencia y que los cazadores descubren su conexión con Dracula, el Dr. Seward comienza a utilizar el nombre propio para referirse a él. En el capítulo XX, cuando el Conde ataca a Renfield, Seward demuestra compasión frente al paciente, tratándolo como un igual, por lo que abandona los términos despectivos que había utilizado antes.

incrédulo: “here was my own pet lunatic – the most pronounced of his type that I had ever met with – talking elemental philosophy, and with the manner of a polished gentleman” (Stoker 206). La diferencia jerárquica se establece también en el ámbito del desarrollo mental, en especial debido a la vinculación de los personajes con la frenología, que atribuye rasgos físicos y tamaño del cráneo a la (de)formación del carácter. Es así que Seward diagnostica a Renfield como “*undeveloped homicidal maniac*” (70. Énfasis añadido), palabras que implican el subdesarrollo de la mente del lunático y la violencia inherente a él.

Clark argumenta que, si bien los manicomios en la literatura no albergan lo sobrenatural, “they did transform other patients into terrifying creatures [...] They capitalized on popular conceptions of the mad as violent and animalistic, and used this to create the 'monsters' of their tales” (59). Al denigrar a los pacientes como bestiales se representa el miedo al proceso involutivo que tanto temían los victorianos, así como la ansiedad respecto a lo oculto dentro del ser. En *Dracula*, se presenta la locura como lo “otro” desconocido, terrible, bestial, al comparar a Renfield con el Conde, pues ambos se alimentan de la sangre para sobrevivir y muestran rasgos y comportamiento animalístico que va en contra de la etiqueta victoriana. No obstante, tanto el lunático como el vampiro demuestran, en su otredad, lucidez extrema y elegancia inigualable, mismas que superan incluso a los ingleses, cuerdos y “civilizados”.

3.2 El caso Renfield

Renfield como microcosmos de Dracula, la zoofagia, la relación sirviente-Amo

Cirlot define la relación entre macrocosmos y microcosmos como un fenómeno simbólico²⁷

²⁷ Símbolo entendido como aquello que representa algo más; en términos literarios, aquello que representa el símbolo está a su vez dotado de significado (Abrams 311).

mediante el cual el hombre, como medida universal, se posiciona en relación con el cosmos y descubre las correspondencias que tiene con sus elementos, planetas, y astros (196). Para Cirlot, dicha relación se resume en el arquetipo de Jung, que él define como una epifanía que se revela por medio de lo oculto: “The archetype is, in the first place, an epiphany, that is, the revelation of the latent by way of the recondite: vision, dream, fantasy, myth” (xxxiv). El arquetipo de Jung permite demostrar la relación entre los macrocosmos y los microcosmos porque, a partir del último, se puede indagar sobre la construcción del mismo modelo a gran escala. Así, aunque no se tenga acceso al macrocosmos o si se presenta como ajeno desde un inicio, se puede conocer su interior mediante la contraparte: “in the equation macrocosm=microcosm there is the implied possibility of explaining the former by the latter, or vice versa” (xxxiv). En *Dracula*, Renfield se presenta como microcosmos del Conde; al revelarse zoófago, crea un antecedente de estudio que le permite al Dr. Seward intuir el proceso de selección de insectos, la influencia que tienen los tiempos de transición del día sobre su comportamiento, y la conexión entre el lunático y la casa de Carfax. Por medio del arquetipo de Jung, una vez que se reúnen los fragmentos de información, el grupo logra establecer un sistema de correlaciones entre el comportamiento de Renfield, el ataque a Lucy, y el mito vampírico.

Como se mencionó en el apartado anterior, los lunáticos se concebían como razas inferiores en el ámbito social, clasista, y mental de la sociedad victoriana. Dicha jerarquización se lleva a cabo también en lo simbólico, ya que “the symbol must always be inferior to the thing symbolized” (Guénon ctd en Cirlot xxxi). Así, Renfield se presenta como microcosmos inferior y cercano de *Dracula*, macrocosmos superior y lejano. Por medio de Renfield, los cazadores adquieren información sobre el Conde, el propósito de sus ataques, sus puntos fuertes y débiles,

y, en especial, su localización. De esta manera, Renfield encarna en sí mismo lo limítrofe y el umbral hacia lo ultraterreno al convertirse en el nexos cognitivo y servicial entre ambos mundos. René Guénon, en su teoría sobre los símbolos, apunta que “the true basis of symbolism is [...] the correspondence linking together all orders of reality, binding them one to the other, and consequently extending from the natural order as a whole to the supernatural order” (ctd en Cirlot xxxi). Renfield en tanto microcosmos simbólico del vampiro, extiende por medio de su locura el mundo terrenal hacia el ultraterreno, permitiendo que ambas realidades coexistan. Así, permite el ingreso del Conde al manicomio pero también el de los cazadores a la lúgubre morada del vampiro.

La primera descripción del Dr. Seward sobre los hábitos de Renfield permite establecer un vínculo entre el lunático y Dracula debido al énfasis que se hace en la absorción de vida: “when a horrid blow-fly, bloated with some carrion food, buzzed into the room, he caught it [...] put it in his mouth and ate it. I scolded him for it, but he argued quietly that it was very good and very wholesome; *that it was life, strong life, and gave life to him*” (Stoker 69. Énfasis añadido). La elección de palabras remite a aquellas que Dracula pronuncia en el castillo: “there is hardly a foot of soil in all this region that has not been enriched by the blood of men” (27). Las visitas del Dr. Seward al paciente revelan que Renfield crea una especie de cadena alimenticia en orden ascendente, abarcando moscas, arañas y aves. El lunático se alimenta de cada animal al tiempo que sustenta también a la especie mayor de acuerdo con el esquema. Su método se asemeja al de los vampiros de la novela, ya que los neófitos y de menor rango (las vampiras y Lucy) se alimentan de bebés y niños pequeños, mientras que Dracula, el “rey de los vampiros” en palabras de Van Helsing, se alimenta de adultos. Incluso la acuñación del término “zoófago” por parte del

Dr. Seward sigue el arquetipo de Jung al nombrar a partir del microcosmos el propósito del macrocosmos que representa el vampiro: “I shall have to invent a new classification for him, and call him a zoophagous (life eating) maniac; what he desires is to absorb as many lives as he can, and he has laid himself out to achieve it in a cumulative way” (Stoker 71). El plan de Renfield es simbólico del objetivo de Dracula en Inglaterra, que se declaró en capítulos anteriores con las palabras de Jonathan: “he might, amongst its teeming millions, satiate his lust for blood, and create a new and ever-widening circle of semi-demons” (53-54).

El vínculo existente entre Renfield y Dracula se vuelve más evidente conforme avanza la novela, al insinuarse que el lunático conoció al Conde en Transilvania y trabajó para él, de ahí que espere ansioso su llegada a Londres y muestre conocimiento previo sobre el vampiro. Renfield, en un continuo del régimen feudal que representa Dracula, aspira a la vida eterna que su “Maestro” puede proporcionarle, por lo que, en aras de lacayo, decide servir a su amo para obtener beneficio de él: “the Master is at hand” (96), “I shall be patient, Master” (98), “I'll fight for my Lord and Master!” (142). Para Renfield, la única prioridad es servir a su maestro con el fin de un día convertirse él también en amo de los individuos y criaturas inferiores a él. La locura de Renfield y las alusiones que realiza del Conde, se insinúan como sintomáticas de la presencia de Dracula para los lectores: “Renfield is an 'index' of the Count's behavior [...] like his Master, he eludes physical and conceptual constraints, escaping the confines of the asylum (in his ability to project himself beyond his cell) and evading capture within psychiatric categories” (Brewster 491). Renfield presenta cierta sensibilidad que alerta sobre la localización de Dracula desde antes de que éste llegue a Carfax; el Dr. Seward, al momento ignorante de la existencia del vampiro, sólo toma sus desvaríos como síntomas de locura. Renfield, al igual que Mr. Swales, es un

personaje que anuncia la llegada inminente de lo sobrenatural.

En la heterotopía del manicomio existe un sistema de apertura y cierre similar a aquél ocurrido dentro del castillo y los cementerios, pues el ingreso a dicho espacio, tomando en cuenta que se trata de un albergue para locos, implica una reesquematización de prioridades en la vida diaria: “la realidad en la que viven los otros personajes, el mundo social con sus espacios y sus convenciones, son para Renfield tan faltos de sentido y relevancia como lo serían para otros los mundos edificados a partir de las experiencias del sueño” (Falcón 64). Debido al carácter sobrenatural de la amenaza que envuelve a los personajes, la razón se convierte en un método ineficaz para explicar la naturaleza vampírica y el proceso de destrucción de la otredad. Los personajes deben abandonar el método científico y dar paso a la locura. De esta manera, Renfield adquiere autoridad frente a los cazadores al poseer un conocimiento superior de lo ultraterreno y al propiciarles la información que los guiará hasta el vampiro.

Renfield como el loco sabio

La locura invierte los roles convencionales y se establece como símbolo del conocimiento: “actúa en el centro mismo de la razón y de la verdad [...] es objeto de discursos, ella misma los pronuncia; cuando se la denuncia, se defiende, y reivindica una posición más cercana a la felicidad y a la verdad que la razón, más cercana a la razón que la misma razón” (Foucault, *Historia de la locura...* 29-30). Conforme progresa el estudio del Dr. Seward y el vínculo que entabla con Renfield, se vuelve evidente que en la locura del paciente existe la clave del misterio del vampiro y que sus desvaríos sólo son clasificados como alejados de la norma por tratarse una vez más de lo desconocido: “How well the man reasoned; lunatics always do within their own

scope” (Stoker 71). Dentro de los episodios de locura de Renfield, el personaje se muestra mucho más sensible hacia lo sobrenatural, que delata en sus monólogos: “I used to fancy that life was a positive and perpetual entity, and that by consuming a multitude of live things, no matter how low in the scale of creation, one might indefinitely prolong life [...] 'For the blood is the life'” (206). Renfield refleja conocimiento de sí mismo y del mundo, de tal manera que, a pesar de hallarse confinado en la celda, logra escapar de los límites físicos y comprender el orden universal. Como menciona Falcón, “Renfield parece manifestar un entendimiento más completo de la [amenaza sobrenatural] a través de sus accesos de locura” (35). También manifiesta conocimiento sobre la muerte de Lucy y la llegada del Conde a Carfax; “a partir de la transgresión de fonteras, el personaje comienza a enfrentarse a las sombras de una realidad absurda e inescrutable, realidad que se opone en gran medida al entorno cotidiano que, a pesar de implicar la presencia casual de lunáticos, sustenta y confirma el régimen de la razón” (45). La locura de Renfield es un umbral más que cruzar, pues una vez que se elimina el prejuicio de su inestabilidad mental y se considera la verdad detrás del “sin sentido”, se encuentra la correlación de sus observaciones con el misterio de la trama. Renfield, desde el claustro, ve más allá de los límites físicos del manicomio y adquiere conocimiento restringido a otros. Desde la penumbra de la mente, Renfield vislumbra la oscuridad externa: “gothic novels, like psychoanalysis, explore the ostensibly irrational or 'distempered'. They examine the ways in which seemingly idiosyncratic or 'excessive' responses may in fact tell us more than can be dreamed of in a rationalist philosophy” (Masé 308). Al dudar de la capacidad cognitiva e interpretativa de Renfield, los personajes se encuentran en un *impasse* hasta que descubren que el secreto que tenía que ser revelado se encontraba frente a ellos, en la mente que no consideraban apta para el

razonamiento metódico. Como Renfield demuestra poseer más conocimiento dentro de su locura que los cazadores de vampiros fuera de ella, se llega a cuestionar la factibilidad de una clasificación bipartita entre locura y sabiduría: “Renfield encarna además la ansiedad inherente a la novela respecto a las fluctuaciones entre locura y razón, aún cuando en ciertos momentos, como es el caso del episodio en que apela ante Van Helsing y compañía por su liberación, parece tanto o más cuerdo que los otros” (Falcón 60).

La inversión de roles entre el hombre ilustrado y el paciente desviado de la norma

Al igual que en el episodio de Jonathan dentro del castillo Dracula y el de Van Helsing dentro del mausoleo Westenra, en el manicomio sucede una inversión de roles entre el grupo de cazadores de vampiros y los personajes antagónicos, en este caso entre Seward y Renfield. El primer anticipo de este fenómeno se anuncia con la descripción que Lucy proporciona sobre el científico: “Dr. John Seward, the lunatic-asylum man” (Stoker 58). Las palabras aluden en un inicio a la propiedad que le pertenece al científico; sin embargo, la sintaxis del enunciado se construye de tal manera que el manicomio actúa como adjetivo calificativo del doctor, insinuando la inversión entre locura y sabiduría, o al menos, la presencia de una dentro de la otra. La sospecha se confirma con la repetición de episodios donde Seward pone en duda la dualidad de lo factible y lo increíble en su emprendimiento contra el vampiro, llegando incluso a cuestionarse si la existencia de tal fenómeno es posible o si se trata de un desvarío de su mente: “I sometimes think we must be all mad and that we shall wake to sanity in strait waistcoats²⁸” (240).

28 Las palabras de Seward equiparan la locura con un sueño del que tienen que despertar. La relación entre la locura y los sueños se analizará con más detalle en el siguiente capítulo.

Uno de los aspectos conflictivos en la novela es que el Dr. Seward no busca tratar sino provocar la locura de Renfield: “I seemed to wish to keep him to the point of his madness” (Stoker 61). Como mencioné al inicio del capítulo, en los manicomios de la segunda parte del siglo XIX era común el maltrato hacia los pacientes: “as hypnosis demonstrates, to grant meaning or autonomy to pathological disorder, and reproduce its terms, threatens reason: the doctor/analyst is implicated in maintaining, not treating insanity” (Brewster 490). La provocación de la locura se relaciona también con el problema ético de la ciencia frente a la tradición. El científico se concibe como figura fáustica²⁹ en tanto personaje que peligra de cruzar los bordes establecidos y adentrarse en lo desconocido, en búsqueda de conocimiento prohibido: “the case study of Renfield epitomizes this danger confronting the psychiatric sciences. Through his 'pet' madman, Seward hopes to see 'inside' madness” (490-1). El objetivo de Seward es vislumbrar y dominar la locura de Renfield—“I questioned him more fully than I had ever done, with a view to making myself master of the facts of his hallucination. In my manner of doing it there was, I now see, something of cruelty” (Stoker 61)—; sin embargo, en dicho proceso termina vislumbrando la locura en sí mismo³⁰. Los esfuerzos de Seward para provocar y revivir los accesos de locura de Renfield lo acercan cada vez más al colapso mental, estrechando el vínculo entre paciente y analista, entre loco y sano: “psychoanalysis dwells in and repeats the symptoms and obsessions exhibited in the analytic encounter, leaving it perilously close to inhabiting the psychic conflicts it treats” (Brewster 481).

Conforme Seward se adentra en la mente de Renfield, logra establecer la conexión entre

29 Si bien la figura fáustica ya había estado presente en la literatura, el *Fausto* de Goethe, publicado en 1808, provocó que el personaje se convirtiera en “a representative figure for the rationalists' *hubris*” (O'Hara 184). El *Fausto* sirvió en la literatura gótica como vía de destrucción, sea del personaje mismo o de otros.

30 El proceso de autocuestionamiento y autoconocimiento de Seward se asemeja a aquél ocurrido en la escena donde Jonathan, al buscar el reflejo del Conde en el espejo, sólo logra vislumbrar su propia imagen.

su paciente y el Conde Dracula. Una vez descubierto el nexo, surgen también paralelismos que sugieren la similitud entre Renfield y el grupo de Van Helsing: Renfield fue el primer abogado en visitar el Castillo Dracula, lo que remite a Jonathan; Renfield se identifica con Mina porque ambos son figuras marginales y pasivas; Renfield mantiene un registro de sus experimentos con los animales que simula aquél que realiza el Dr. Seward con el mismo lunático: “en un gesto que revela la compulsión de los otros personajes por registrar de manera precisa su día a día, el lunático anota obsesivamente sus avances en una libreta” (Falcón 59). Incluso Seward admite que “there is a method in [Renfield's] madness” (Stoker 69), mismo que se asimila también al método científico que Van Helsing utiliza para descubrir al causante de la muerte de Lucy.

Una vez que el Dr. Seward se vuelve consciente de la similitud entre lo que él creía la raza superior y Renfield, comienza a cuestionarse su propia fortaleza mental: “doubt —of one self, of one's sanity, and the objective universe— is the dominant motif of *Dracula*” (Carter 102). El estudio de Renfield no revela más conocimiento del paciente, sino que actúa como espejo que refleja a los observadores al otro lado del cristal: “those who 'read' vampires or madmen are forced to reflect on their own sanity and proximity to these figures lodged in the interstices of reason” (Brewster 489). El creciente vínculo entre paciente y médico permite que Seward simpatice con el lunático, llegando incluso a comentar sobre la fortuna que tiene Renfield al poder adentrarse en sus planes y olvidarse del mundo: “If I could only have as strong a cause as my poor mad friend there, a good, unselfish cause to make me work, that would be indeed happiness” (Stoker 71). Seward vuelve explícita la inversión de roles al identificarse con el lunático y mezclar en su discurso a ambos: “he has closed the account most accurately, and today begun a new record. How many of us begin a new record with each day of our lives? To me it

seems only yesterday that my whole life ended with my new hope, and that truly I began a new record” (Stoker 71). Seward, en un intento por describir el método del lunático, termina reflexionando sobre su propia vida como un registro de acontecimientos. Así, el manicomio, como el cementerio, se concibe como un *memento*, en este caso de la locura, pues demuestra lo susceptible que resulta la mente frente a la amenaza sobrenatural. Para Foucault, “el símbolo de la locura será en adelante el espejo que, sin reflejar nada real, reflejará secretamente, para quien se mire en él, el sueño de su presunción” (*Historia de la locura...* 45).

3.3 Función del manicomio en el desarrollo de la trama

Susceptibilidad hacia el ataque vampírico

La marginalización de Renfield como lunático conlleva a la susceptibilidad que sufre el personaje frente a la amenaza sobrenatural. La localización de su celda se encuentra en el extremo del manicomio que colinda con los terrenos de Carfax, en especial con la capilla detrás de la reja oxidada. Ambos espacios heterotópicos se unen por el espacio natural, interpretado como lo desconocido. Así como ocurrió en el Borgo Pass, la naturaleza forma un umbral entre lo humano y aquello perteneciente a Dracula. Por ello, la distribución del espacio y el estado alterado de la locura bajo el que se encuentra Renfield lo predisponen al ataque del Conde. Al igual que el sonambulismo de Lucy y su preferencia por la tumba del suicida la convirtieron en víctima ideal para Dracula, Renfield es un elemento vulnerable. No es de sorprender que tanto el lunático como Lucy se describan en términos similares, pues existe entre ambos una correlación en tanto personajes que propician el desarrollo de la trama al revelar elementos clave de la naturaleza del vampiro. Dicha correlación se demuestra a partir de los escapes que ambos

realizan para ir al encuentro del Conde y la manera en que se describen desde la perspectiva de Mina y Seward: “she cannot be far, as she is only in her night-dress” (Stoker 87); “he was only in his night-gear, and cannot be far off” (97). Ambos personajes cruzan el umbral que divide mundos y permiten que lo sobrenatural entre al espacio natural por medio de la heterotopía.

El manicomio como centro de reunión de los personajes en su lucha contra Dracula

La inversión de roles de los personajes conlleva a que en el manicomio se borren los límites entre locura y cordura. Así, se demuestra que el loco posee más conocimiento que el científico porque la existencia sobrenatural no se encuentra fuera de su rango de posibilidades. Renfield ve en Dracula al amo que le permitiría sobrevivir la invasión de una raza superior; ve también una manera de obtener el poder que se le privó al haber sido encerrado en el manicomio. Sin embargo, para el grupo de cazadores de vampiros, Dracula representa una amenaza frente al orden social, cultural, religioso, y patriarcal. La imposibilidad de la existencia del vampiro en un mundo “civilizado” limita su conocimiento frente a éste y por tanto, al enfrentarse con la realidad de su existencia, se desencadenan cuestionamientos sobre su propia lucidez. No obstante, es dentro del manicomio que los personajes se permiten indagar sobre la existencia del vampiro, a pesar de su reticencia inicial. Dentro del espacio otro consagrado a la desviación mental y crisis de la razón, los personajes logran conjeturar y admitir la posibilidad de lo no-muerto y lo liminal. Para que el reestablecimiento del orden al final de la novela sea satisfactorio, es necesario que las quebrantaciones de la norma se realicen dentro del espacio heterotópico, como fue en el caso del ala sur del castillo y los cementerios. En el manicomio se permite la locura momentánea construída a partir de ritos de ingreso y de lo ceremonial, ya que dentro de la heterotopía se

permite todo aquello que se aleja de lo cotidiano y lo censurado. El manicomio propicia que dentro de la mente racional se dé paso a la locura, ya que el método científico del que dependían los cazadores no logra ser suficiente para comprender la amenaza que los acecha.

El manicomio en *Dracula* se construye como espacio otro donde la locura se convierte en el ápice del conocimiento. Renfield, quien encarna la figura del loco sabio, demuestra que en sus accesos de locura adquiere un entendimiento superior del mundo natural y sobrenatural. Como lacayo de Dracula, Renfield continúa el modelo feudal que se asocia con el Conde desde los capítulos en Transilvania, esperando obtener la vida eterna al servicio de su maestro. Debido a su vulnerabilidad en el estrato social y mental, Renfield y Lucy son susceptibles a la amenaza de lo desconocido, y por tanto, su caída depende del contacto que tienen con la otredad. La clasificación que realiza el Dr. Seward sobre su paciente zoófago le permite vislumbrar la naturaleza del Conde y establecer un nexo entre el comportamiento de Renfield y el fin último del vampiro en Inglaterra. Sin embargo, al adentrarse en la locura ajena, Seward percibe que la línea que divide la locura de la razón es tenue y que quizás él y los otros cazadores se encuentren más cerca del colapso de lo que imaginan: “If Gothic 'signifies a writing of excess' [...] then madness is thoroughly a Gothic concern. David Punter argues that the 'dreadful pleasure' evoked by Gothic fiction is 'the terror that we may be in danger of losing our minds, that the madness exemplified in the text may end up ... leaving us adrift’” (Botting y Punter ctd en Brewster, 482). El manicomio permite que los personajes se adentren en la locura para indagar sobre la existencia de lo ajeno. Así, una vez que se reestablece el orden, las transgresiones no se censuran por haberse llevado a cabo en esa “otra parte”, dentro del ámbito ceremonial.

Resulta interesante que en las adaptaciones filmicas no se le dé importancia vital al personaje de Renfield; por lo general se omiten sus diálogos y se modifica su historia. En *Nosferatu*, de F.W. Murnau, Renfield (Knock) envía a Jonathan (Hutter) a Transilvania y poco después termina en el manicomio, del que escapa tras asesinar al vigilante. En la adaptación *Dracula*, de Tod Browning, se rescata el comportamiento bestial de Renfield y la noción de que fue el primer enviado al castillo; sin embargo, como Renfield es quien lleva a Dracula a Inglaterra, se elimina el proceso de enajenación de Jonathan, las transgresiones que ocurren en el castillo y el descubrimiento de que el lunático es portador de la verdad del Conde. *Bram Stoker's Dracula*, de Francis Ford Coppola, respeta el viaje de Jonathan a Transilvania, enfatiza la servidumbre de Renfield hacia Dracula, la zoofagia y lo metódico de la locura. Sin embargo, omite el discurso elocuente del lunático, sus encuentros con el Conde y la simpatía que siente hacia Mina. Ninguna de las adaptaciones sugiere que la razón por la cual Renfield sirve a Dracula se debe a un entendimiento mayor del orden universal, ni a la apertura de posibilidades cognitivas que brinda la locura; más bien, parecen reforzar que la maldad y traición de Renfield a la raza humana son inherentes a él debido a su condición de lunático que busca convertirse en vampiro. Las tres adaptaciones filmicas enfatizan que Renfield, como Dracula, son otredades que deben ser eliminadas de la cultura o contenidas en espacios lejos de la sociedad.

El manicomio es el espacio heterotópico primordial de la segunda parte de la novela, donde los cazadores comprueban la naturaleza vampírica del Conde y su propósito en Inglaterra. La locura, encarnada en Renfield, resulta ser el nexo físico (Carfax) y metafórico (zoofagia) que los guía hacia el vampiro. Una vez que se acepta la existencia sobrenatural, los cazadores recurren al subconsciente para acercarse a Dracula y destruirlo desde el ámbito que domina.

Capítulo 4: El subconsciente como un espacio heterotópico

El término “subconsciente” fue acuñado por el psicoanalista Pierre Janet, en 1889, en su libro *L'automatisme psychologique* (Van der Kolk y van der Hart 1530). Janet estudió el proceso de desasociación que surge a partir de las experiencias traumáticas y cómo éste afectaba la memoria, concluyendo que la desasociación se manifiesta a través de lo sensorial, de lo afectivo y del comportamiento que recrea la experiencia (1530). Janet se había dado cuenta de que la experiencia traumática afectaba la memoria de tal manera que el acontecimiento causante continuaba atormentando a la víctima a pesar del paso del tiempo (1530). A partir de dicho estudio, Janet estableció que el recuerdo de la experiencia traumática se aloja en el subconsciente de manera automática y en muchas ocasiones sin que la víctima registre dicho proceso (1531). Estos recuerdos “continue to influence current perceptions, affect states, and behavior; they are usually accessible under hypnosis” (1532).

Tomando en cuenta el estudio de Janet, en este capítulo propongo que el subconsciente es un espacio heterotópico porque se conforma bajo los principios que establece Foucault en las heterotopías. Si bien se podría argumentar que la mente no es un espacio físico como tal, se adhiere a la definición de espacio como “extensión que contiene toda la materia existente” (*Diccionario de la Lengua Española*). A pesar de que los procesos de la mente no son localizables, el subconsciente se clasifica como espacio intermedio entre lo utópico y lo heterotópico. Foucault proporciona como ejemplo de dicho acontecimiento el espacio del espejo, ya que la imagen reflejada en él no es un lugar, pero existe en la medida que refleja la ausencia del lugar donde uno se encuentra porque, simultáneamente, representa nuestra imagen en el reflejo (“De los espacios otros” 3). Janet menciona que uno de los métodos para ingresar a los

recuerdos traumáticos es a través de la hipnosis. Sin embargo, por medio de los sueños y de la locura también se puede ingresar al acontecimiento previo. El subconsciente se construye entonces como heterotopía al requerir un sistema de apertura y uno de cierre, que como establece Foucault, al mismo tiempo “las aíslan y las vuelven penetrables” (“De los espacios otros” 5). Para ingresar al subconsciente se debe “cerrar” la mente consciente y dejar de lado las limitaciones del mundo cotidiano para poder cruzar el umbral al interior de la psique y entrar en lo que se encuentra reprimido o censurado.

Como se ha visto, en *Dracula*, las heterotopías desencadenan partes esenciales de la trama: revelaciones de la naturaleza vampírica en el castillo y el manicomio, descubrimientos sobre la corrupción de las almas en el cementerio, transgresiones de tipo sexual, moral y ético, e inversión de roles y acercamientos a lo sobrenatural en los tres espacios. Cada uno de estos acontecimientos ocurre cuando los personajes cruzan el borde de lo normativo y conviven con la otredad, sea con el vampiro o con sus lacayos. Dicha convivencia entre mundos sucede en el espacio físico y el mental. La incógnita de la psique, presente aún en nuestros días, fue un tema de especial interés durante la época victoriana, mismo que se refleja en la novela al representar a un lunático como eje axial de la segunda parte, al utilizar la vulnerabilidad del subconsciente frente a lo sobrenatural, y al depender de la “cerebración inconsciente” para discernir el misterio de Renfield: “there is a method in his madness, and the rudimentary idea in my mind is growing. It will be a whole idea soon, and then, oh, unconscious cerebration! You will have to give the wall to your conscious brother” (Stoker 69-70). Auerbach y Skal explican que el término de “cerebración inconsciente” fue acuñado en 1842 por frenólogos victorianos y que sirvió como antecedente para el inconsciente freudiano: “unconscious cerebration valued dreams, myth-

making, and irrationality as revelations of the self” (Auerbach y Skal 69 nota 2). El inconsciente freudiano se manifiesta a través del subconsciente janetiano, que actúa como medio conductor y revelador de los secretos de la mente. El subconsciente se construye también como umbral, limítrofe entre los espacios del consciente y el inconsciente. Aunque la cerebración inconsciente no es el método de pensamiento principal en *Dracula*, la mención del estudio anuncia la importancia que tienen los fenómenos psicológicos en el desarrollo de la novela. Así, las distintas variantes del subconsciente se construyen como heterotopías por tratarse de lugares “otros” (sea en los estados alterados de la locura, en los sueños, o bajo los efectos de la hipnosis) donde los personajes reflejan su ausencia del lugar común, de la sanidad y la conciencia, y permiten que se cruce el umbral entre el mundo natural y el ultraterrenal. Estos espacios se representan en Renfield, Lucy y Mina, respectivamente, aunque los otros personajes también se muestran vulnerables a la heterotopía del subconsciente. El énfasis en dichos personajes se debe al rol que se les asigna en la novela: los tres “tienen en común [...] la facultad de vislumbrar algo de la realidad alterna [...] ya sea a partir de la locura, los fenómenos alterados del sueño o a una extraordinaria cualidad visionaria” (Falcón 56), además de que, como individuos marginados—lunático y mujeres—tienen un rol pasivo en la novela; es sólo mediante la incursión en la heterotopía del subconsciente o después del ataque de Dracula que adquieren agencia en la trama³¹. Adentrarse en las incógnitas de la mente permite que los personajes obtengan conocimiento superior del vampiro, ya que dentro del espacio limítrofe convergen ambos

31 Las mujeres en *Dracula* encarnan el miedo victoriano al creciente movimiento de “The New Woman” que cuestionaba los ideales de la época: “economically and sexually, she was either independent of male control or aspiring to be so” (Auerbach y Skal xi). *Dracula* les proporciona dicha independencia al ofrecerles libertad sexual, en el caso de Lucy y las vampiras, cuyo despertar ocurre fuera del matrimonio y sin el propósito de la maternidad, e intelectual, en el caso de Mina, quien tiene un nexo con la mente del Conde y adquiere cualidades visionarias. En el caso del otro individuo marginado, Renfield, *Dracula* le proporciona libertad fuera de la prisión física, autoridad sobre aquellos que lo habían encarcelado, y conocimiento del vampirismo y la inmortalidad.

mundos: “el estado que nubla la conciencia y que pone en contacto a las víctimas del vampiro con un orden distinto de cosas no implica la pérdida total de la verdad” (Falcón 35). Así, la novela establece que sólo mediante la alteridad de la mente se logra un acercamiento a la otredad y un entendimiento de ella.

4.1 La locura como medio de asimilación y entendimiento de la otredad

En el capítulo anterior analicé el manicomio como espacio heterotópico de desviación y de crisis. Observé que Renfield funciona como el epítome de la locura al ser el único paciente del manicomio del que se proporciona información y que se presenta como el loco sabio porque dentro de su locura es capaz de conjeturar y desentrañar los misterios de Dracula, del doctor Seward y de Van Helsing. El análisis se centró en el estudio del espacio externo al individuo, es decir, la clínica psiquiátrica, para poder estudiar en este capítulo el aspecto específico de la locura como heterotopía interna.

La locura adquiere especial interés en el desarrollo de la cultura durante el Renacimiento, en especial por considerarse “herencia de la lepra” al significar un proceso de “separación, de seclusión [y] de purificación” (Foucault, *Historia de la locura...*, 20). En el imaginario Renacentista surgieron diversas representaciones de la “nave de los locos”, lugares ideales para expulsar a los lunáticos del núcleo de las ciudades y confinarlos a un espacio que significaba una “existencia errante” para los enfermos (21). Si no se expulsaba a los locos, se les encerraba en espacios específicos dentro de las ciudades, no para recibir tratamiento sino para mantenerlos alejados de la población (23). En *Dracula* se crea un paralelo interesante con las naves de los locos, ya que el Conde llega a Inglaterra por medio de un barco que para Alder “has hardly been

the kind of heroic, romantic endeavour that would resonate with prevalent received images of sailing in the Victorian period, but a desperate struggle with madness and horror” (Alder 10). El barco en la novela se asocia con las aguas turbias de la mente, por lo que es de vital importancia que el Conde, desde que navega la costa británica, provoque crisis de razón en los personajes.

Para Foucault, la nave de los locos representa la potencialidad de la muerte; el cruce de océanos se entiende como umbral: “hacia el otro mundo es adonde parte el loco en su loca barquilla; es del otro mundo de donde viene cuando desembarca” (*Historia de la locura...* 25). Tal noción se equipara con la de Alder: “The name alone of Dracula's ship, [*Demeter*], suggests slippage between worlds [...] to be at sea, then, was to be both alive and dead, between states of existence” (4, 8). El paralelismo entre Drácula y el pasado histórico de la locura de Renfield, será uno de los estipulamientos que coloca a ambos como iguales, como se vio en el capítulo anterior. La locura es uno de los ejes de la novela, al presentarse como estado predominante dentro de la narrativa, como sintomática del vampiro, y como una de las preocupaciones primordiales de los personajes: “in *Dracula*, delirium, excess, and the irrational constitute objects of inquiry *and* the condition of analysis” (Brewster 491).

Foucault define la locura “como una manifestación, en el hombre, de un elemento oscuro y acuático, sombrío desorden, caos en movimiento, germen y muerte de todas las cosas, que se opone a la estabilidad luminosa y adulta del espíritu” (*Historia de la locura...* 27-28). La percepción de la locura como lúgubre y ambigua permite que sus manifestaciones adquieran carácter ominoso de la amenaza sobrenatural, misma que se aprecia en la intercalación de los diarios del Dr. Seward y Mina, que narran, por un lado, el análisis de Renfield y por otro, la historia de Lucy. En este caso, el intercambio narrativo se realiza para establecer que los

desvaríos del lunático son un eco de la oscuridad que amenaza la vida de Lucy y anuncian la caída de su personaje. Mientras que en un episodio se define a Renfield como zoófago, o consumidor de vidas, en el otro se demuestra cómo la vida misma de Lucy se consume tras el ataque del Conde. Así, la locura de Renfield advierte el terror que desciende sobre Londres. La zoofagia dual, creadora de vida y causante de muerte, funciona también como eco del vampiro y la enfermedad de Lucy: Renfield, al igual que Dracula, crea nuevas vidas a partir de la muerte de otras, sea de insectos o de personas, con el fin de engendrar un nuevo orden dentro del caos que origina su presencia creadora.

La locura se construye a partir del caos armónico, pues si bien presenta en su origen el derrumbe del orden establecido, una vez dentro adquiere cierta metodología que permite la indagación de otras posibilidades y el acercamiento a la otredad. Recordemos que Foucault define las heterotopías como emplazamientos que “están a la vez representados, cuestionados e invertidos” (“De los espacios otros” 3). Dentro de la locura suceden dichos acontecimientos para lograr que aquello que resultaba siniestro se asimile como conocido y como parte del ser mismo. En la literatura gótica en general y en *Dracula* en particular, surge lo que Kelly Hurley denomina “the 'invention' of a systematic discourse of the irrational” (ctd en Masé 308). El discurso sistemático de la locura se equipara al fenómeno del vampirismo al invertir los roles convencionales en la novela. Por ello, Renfield se convierte en el receptáculo de la información que requieren los cazadores para destruir al vampiro, pues desde un inicio proporciona pistas del maestro que espera y de la influencia que tiene sobre los elementos y otros personajes: “The lunatic Renfield is a paradox, of whom Van Helsing says, 'Perhaps I may gain more knowledge out of the folly of this madman than I shall from the teaching of the most wise'” (Carter 112). La

novela establece que la locura y los otros estados alterados de la mente son medios de conocimiento. Así, se construye la paradoja donde el discurso narrativo de los personajes “sanos” se vuelve cada vez más descuidado e interrumpido conforme se incrementan sus encuentros con el Conde³², mientras que Renfield se vuelve progresivamente más lúcido y su discurso adquiere cualidades retóricas admirables que ejemplifican lo sistemático de lo irracional que observaba Hurley. Dentro de su trastorno, Renfield es capaz de reflexionar sobre la amenaza sobrenatural y sobre sí mismo, llegando a un nivel de autoconocimiento superior al de cualquiera y permitiendo que la heterotopía de la locura cuestione e invierta los aspectos de la cultura preestablecidos. El lunático, al ser portador de conocimiento, se coloca en una posición de poder que le había sido privada desde su encierro y describe su propia locura:

Since I myself have been an inmate of a lunatic asylum, I cannot but notice that the sophistic tendencies of some of its inmates lean towards the errors of *non causæ* and *ignoratio elenchi* [...] I myself am an instance of a man who had a strange belief. Indeed, it was no wonder that my friends were alarmed, and insisted on my being put under control. I used to fancy that life was a positive and perpetual entity, and that by consuming a multitude of living things, no matter how low in the scale of creation, one might indefinitely prolong life [...] relying, of course, upon the Scriptural phrase, “For the blood is the life” (Stoker 206).

La manera en que Renfield se describe como lunático establece que, como en otros espacios heterotópicos de la novela, la locura es el lugar donde surge y habita la otredad que difiere de las costumbres y el orden establecido: “Madness thus resists the confines of reason, according to

32 Carter enlista los siguientes ejemplos como muestra de la afectación que sufren los personajes frente a Dracula: “Minds are deranged by Dracula's touch. The *Demeter* loses her entire complement to the vampire, and her captain originally believes that the first mate, gone mad, is responsible for the disappearances. The captain (as noted above) is suspected, after death, of having lost his reason and committed the murders. In England, Lucy's fiancé, Arthur, is shaken by the vampire's influence; when Van Helsing reveals that Lucy is an Undead, Arthur exclaims, 'Are you mad that speak such things, or am I mad to listen to them?' Even the strong-willed Mina succumbs to self-doubt when Dracula's glowing mist invades her chamber [...] While the cross keeps the vampire's spiritual corruption at bay, there seems no adequate defense against his insidious attack on the mind” (112).

Foucault, [...which] consolidate[s] madness as a transcendent Other” (Brewster 483-484). Como la otredad se concibe en términos de lo amenazante, debe ser confinada, tanto de manera corporal dentro del manicomio, como mental, creando barreras que distancian aquello otro que sale de la norma. Sin embargo, al traspasar los límites de la razón, la locura permite que el individuo acepte toda otredad como factible y en ocasiones, como menos amenazante que la norma. Es por ello que Renfield oscila entre servir a su maestro durante los episodios de locura y oponerse a él durante los episodios de razón. En la alteridad, Renfield acepta el nuevo orden que Dracula planea establecer: “Vampirism and madness are inseparable in the text [...] To understand Dracula's appetites and desires, and to comprehend Renfield's insanity, is to take up the ground of these 'conditions'; the act of interpretation borders on delirium, trance, or illness, reproducing the 'disease' it seeks to cure” (489). El vínculo entre vampirismo y locura ocasiona la pérdida de control mental en aquellos que se incursionan en territorio de lo desconocido. Debido a ello, los cazadores se vuelven casi maniáticos en su búsqueda por la destrucción del Conde, pues al adquirir rasgos de aquello que querían enfrentar, terminan por convertirse ellos en la otredad: “for Descartes, madness tests the limits of doubt, and this leads him to welcome insanity into 'the most essential interiority of thought’” (484). Es por ello que dentro de cada heterotopía se invierten los papeles entre el vampiro y sus cazadores, pues para derrotar lo desconocido, primero deben asimilar su existencia y encontrar su reflejo en ella.

Uno de los elementos utilizados para combatir la locura, o para intentar controlarla es la escritura y el método científico: los personajes intentan “sujetar los acontecimientos que los rodean bajo las leyes de la razón y lo científicamente comprobable. El registro preciso de lo que acontece, especialmente lo inexplicable y de carácter sobrenatural, se revela como un método

contra la locura” (Falcón 10). Los personajes se muestran casi obsesivos por mantener un registro fidedigno de los acontecimientos, utilizando diarios, grabaciones en fonógrafos, textos en máquinas de escribir, traducciones, recortes de periódico, y memorándums. Su objetivo es que bajo dicho registro puedan diferenciar la verdad de la imaginación y el miedo. Sin embargo, la novela presenta evidencia de lo contrario. En el prefacio, un editor desconocido observa que durante la recopilación y ordenamiento de los manuscritos que se presentan al lector, “all needless matters have been eliminated, so that a history almost at variance with the possibilities of later-day belief may stand forth as simple fact [...] all the records chosen are exactly contemporary, given from the standpoints and *within the range of knowledge of those who made them*” (Stoker 5. Énfasis añadido). La advertencia señala la posible subjetividad de los relatos, así como el proceso de edición de los manuscritos que se recopilaron con el fin de presentar pruebas científicas en contra de la amenaza sobrenatural. Sin embargo, el hecho de que Renfield también mantenga un diario donde registra sus experimentos con animales contradice la postura de que la escritura es prueba de control mental. Debido al vínculo entre Seward y su paciente, no es de sorprender que sea él quien se percate de la similitud entre científico y lunático: “he has evidently some deep problem in his mind, for he keeps a little notebook in which he is always jotting down something” (69). Por ende, se demuestra que: “writing is a problematic means of preserving sanity in the novel, since it must reproduce the irrational events it records” (Brewster 490). La fragilidad de los textos como fidedignos ocurre cuando los personajes admiten su condición mental al momento de registrar los acontecimientos, pues, en numerosas ocasiones, se dan durante el subconsciente o en estados de histeria. Los acontecimientos traumáticos que reviven los personajes se empalman con el distanciamiento que apuntaba Janet y la problemática

que presenta para la memoria. En *Dracula*, aunque escribir simboliza la cordura y la capacidad mental para mantener un registro verosímil de los hechos tal y como sucedieron, no funciona frente a la amenaza sobrenatural porque la existencia de ésta sobrepasa los límites de la razón.

La locura como preocupación latente de la época victoriana fue un tema predilecto para la literatura gótica, que privilegiaba los excesos: “Henry Maudsley declared in 1895 that '[i]t is in... excess that madness lies – in the exaggerated development of natural passions of human nature'” (ctd en Brewster 482). La locura logra absorber a los personajes que, en apariencia, controlan la situación de la amenaza sobrenatural pero que, en realidad, demuestran cómo sucumben a episodios de histeria, pérdida de la conciencia y crisis mental una vez que enfrentan lo desconocido: “irrationality and mental disturbance show that the mind is never fully under the control of reason” (Botting ctd en Brewster 483). Van Helsing, tras la muerte y entierro de Lucy, proporciona un gran monólogo sobre la risa al percatarse de que la muerte de Lucy es sólo el comienzo de lo que tendrán que enfrentar: “I can laugh at her very grave [...] Because I know!” (Stoker 158-159). Como establece Brewster, “Van Helsing places reason under restraint, at the precise moment it opens out to madness” (491) para poder asimilar el terror de la existencia sobrenatural. Jonathan en el castillo oscila entre considerar su experiencia como una pesadilla o un acceso de locura, incluso antes de conocer al Conde: “It all seemed like a horrible nightmare to me, and I expected that I should suddenly awake” (Stoker 21). Cuando Jonathan acepta la existencia sobrenatural, se refugia en la locura una vez que comprende que el Conde es el único que puede protegerlo dentro del castillo: “Whilst I live on here there is but one thing to hope for: that I may not go mad, if, indeed, I be not mad already. If I be sane, then surely it is maddening to think that of all the foul things that lurk in this hateful place the Count is the least dreadful to

me” (Stoker 41). La seguridad que le brinda Dracula frente a las vampiras ocasiona que Jonathan se equipare a las damiselas en peligro del gótico temprano, a merced de la amenaza sexual de lo ultraterreno. De acuerdo con Falcón, “la posibilidad de que los horrores del castillo sean producto de una pesadilla febril se empalma con la de la locura, de manera que la incertidumbre y la angustia se traducen en Jonathan en un malestar tanto físico como mental que trae como consecuencia un menoscabo en su virilidad” (31). Esto se relaciona con la represión que sufre Jonathan en la heterotopía de crisis del castillo, que se analizó en el capítulo uno. Sin embargo, la oscilación entre la locura y la razón se extiende más allá del control mental y de la incertidumbre, al comprobar que dentro de lo otro, lo ajeno, lo desconocido, surge la verdad, lo factible, que cuestiona y supera todas las leyes preestablecidas: “latent or unconscious materials have the weight of truth: what is sequestered in the dungeon seems to have more significance than what is on display in the drawing-room, the present to have less import than the individual, familial, and social past” (Massé 312). Así como la vida, o no vida, del calabozo es más verosímil que la de las habitaciones superiores, la locura permite un mejor acercamiento que el método científico y las ideas de ilustración frente a lo desconocido. Lo racional en este sentido es limitante, mientras que la locura y otros aspectos del subconsciente abren puertas a otros mundos.

4.2 El sueño y el sonambulismo como heterotopías que unen la realidad y la imaginación

El sueño es el espacio “otro” del subconsciente que se muestra más vulnerable a la amenaza sobrenatural, en especial porque presenta un elemento añadido al de la locura que es el cierre completo de la mente consciente y la vulnerabilidad física bajo la cual se encuentra la víctima.

Para Janet, los sueños tienen la capacidad de irrumpir en la conciencia y atormentar al individuo: “dreams and memories 'infiltrate' personal consciousness and disturb it” (Van der Hart y Horst 7). En *Dracula*, los sueños se presentan como una realidad alterna que corrompe, ya que engañan la mente de las víctimas haciéndolas creer que lo sobrenatural que se vislumbra en lo onírico es producto de la imaginación y no de la recreación de un acontecimiento real. Existen diferentes variantes por las cuales el vampiro ataca a sus víctimas a través del sueño: las tres vampiras seducen a Jonathan mediante una aparición ensoñadora que ocasiona la mezcla de ambas realidades; Lucy sucumbe al vampiro mediante su sonambulismo; Mina se encuentra bajo un sopor somnífero que, a pesar de dejarla consciente de los hechos, le prohíbe cualquier tipo de acción. En el caso de Jonathan, la posibilidad del sueño le permite distanciarse del acontecimiento por tratarse de algo terrorífico que escapa una explicación científica y razonable; la desasociación ocurre para no enfrentar la realidad de lo sucedido³³: “Traumatic memories persist as fixed ideas, which may develop further subconsciously. They manifest themselves at times in dreams, flashbacks, and other dissociative episodes” (7). En el caso de Lucy, el sonambulismo se instaura como una otredad, pues en la época victoriana, “the somnambulistic state was regarded as an abnormal, subconscious state³⁴” (6). Esta anomalía se presenta porque el sonambulismo es un espacio limítrofe, donde la persona simula conciencia al realizar

33 Falcón también realiza un análisis de dichos episodios y establece que: “Jonathan caracteriza el viaje hacia el Castillo Drácula como una pesadilla en la que un mismo incidente, la aparición de misteriosas llamas azules, se repite indefinidamente [...] Jonathan cree estar soñando cuando, al dormir en una de las habitaciones prohibidas, ve por primera vez a las tres vampiras. Es en parte debido a la condición sobrenatural que desafía las leyes físicas que el efecto de ensoñación se fortalece, ya que, como observa Jonathan, las vampiras carecen de sombra” (30).

34 Falcón señala que Stoker había investigado los descubrimientos recientes acerca del fenómeno de los sueños y que su interés por dicho tema se ve reflejado en *Dracula* y otras de sus obras al considerar el sueño como manifestación profética: “Entre sus notas para la elaboración de *Dracula* se encuentran referencias a conceptos griegos de fenómenos oníricos tales como: '[oneiras] – Somnium – a figurative and mysterious representation that requires to be interpreted...- [orama] vision – seeing things which come to pass...Phantasm called 'visio' by Cicero – that which take place between sleeping and waking” (*Bram Stoker's Notes* ctd en Falcón 30, nota 25).

procesos de vigilia. Sin embargo, durante el sonambulismo, la mente y el cuerpo no se encuentran ni en lo onírico ni en lo real.

Lo onírico se construye como heterotópico porque dentro de este espacio desconocido se puede percibir la realidad que el consciente había suprimido: “Reality can be grasped only in a travestied, caricatured, and metamorphosed ... dream mode” (Foucault, ctd en Falcón 64). Es por ello que en *Dracula*, Lucy sólo recuerda el ataque vampírico como un sueño, del cual no logra identificar rasgos particulares, sólo oscuridad, opresión, y miedo: “last night I seemed to be dreaming again just as I was at Whitby [...] It is all dark and horrid to me, for I can remember nothing; but I am full of vague fear” (Stoker 103). Para Falcón, tanto el proceso de desfamiliarización de la realidad por medio de los estados de sueño y vigilia, como el “lenguaje de la locura en el que Renfield interpreta el fenómeno del vampirismo, y que aporta a través de la obsesión, la repetición y las metáforas bíblicas”, constituyen nuevas formas de interpretación del cómo Drácula irrumpe y deconstruye la realidad (33). Para Lucy, los encuentros con Dracula oscilan entre la pesadilla atemorizante, de la que no tiene recuerdos, y la ensoñación hipnótica, donde los ojos rojos del Conde destacan como imagen principal, remitiendo al ocaso que Lucy observa en Whitby y al vínculo del vampiro como ente infernal.

El sueño se exhibe como umbral hacia el mundo ultraterreno, pues es a través de éste que los personajes entran en contacto con el vampiro: “Here is some dual life that is not as the common. She was bitten by the vampire when she was in a trance, sleep-walking [...] in trance she died, and in trance she is Un-Dead too” (Stoker 179). Como en el Borgo Pass, la transformación de Lucy depende de una serie de condiciones limítrofes características de la condición vampírica. Asimismo, los cazadores se convencen de la inocencia de Lucy,

exonerándola de su aceptación del pacto sobrenatural porque se encontraba en un estado otro a la realidad, y por tanto, no era consciente de sus acciones. El inicio de su caída se lleva a cabo desde el sueño porque desde tiempos remotos se ha concebido lo onírico como umbral, mismo que se ha convertido en motivo literario: “Carus believed that the soul was in communion with the cosmic, and that, oneirocritically speaking, the soul was susceptible to truths different from those which rule the waking life; in this way he associated dreams with those rituals which enabled Man to enter into the great secrets of Nature” (Cirlot xxv). El poder del sueño como vinculador con la realidad sobrenatural se establece en *Dracula* desde la segunda advertencia que le proporciona el Conde a Jonathan: “let me warn you with all seriousness, that should you leave these rooms you will not by any chance go to sleep in any other part of the castle. It is old, and has many memories, and there are bad dreams for those who sleep unwisely” (Stoker 38). *Dracula* sugiere que en el territorio de los sueños habita lo sobrenatural, pues como otros espacios limítrofes, no requiere de invitación por parte de la víctima para que la invada. El vínculo entre los sueños y lo sobrenatural desata una preocupación en los personajes que Auerbach y Skall relacionan con las de Hamlet y Macbeth: “Beginning with Jonathan, Dracula's victims are inflicted with a terror of sleep and dreaming. Stoker here adapts grand Shakespearean effects [...] Jonathan, Lucy, Mina, and Renfield all share Hamlet's and Macbeth's terror of a sleep that may not be sleep bringing dreams that may not be dreams” (38 nota 8). Así, *Dracula* corrompe otro aspecto de la vida mediante la destrucción de un espacio “otro”, negando la posibilidad de escape incluso durante los estados de vigilia: los sueños atormentan a Jonathan, Lucy, y Mina una vez que el vampiro se aloja en ellos. Al adentrarse en los sueños, *Dracula* vuelve *unheimlich* el espacio de descanso y protección, haciendo que el sueño se asemeje más a

la muerte y la posibilidad del limbo terrenal. Esto ocurre porque, “as a peculiar kind of 'language' the dream occupies an ambiguous position along the border between the conscious mind with its symbolic resources and the unconscious or subliminal significations of the 'semiotic,' where words may be nonsense and images meaningful” (Anne Williams ctd en Falcón 32-33). Las pesadillas que provoca Dracula revelan la verdad de la existencia vampírica, misma que, durante el estado de conciencia, resulta imposible de asimilar.

Como estado limítrofe, el sueño invade los espacios de la conciencia de manera que lo acontecido dentro de éste perdura en y permea la memoria de las víctimas como elemento traumático, afectando así su comportamiento en la vida diaria. El conocimiento obtenido dentro de la heterotopía del sueño se descarta en un principio por confundirse con imaginaciones causadas por la mente en lugar de experiencias oníricas reales que trascienden a la vigilia: “a través del mecanismo narrativo del sueño los personajes tienen acceso al polo de la realidad oculto a la mente consciente entrenada para descifrar el sistema simbólico del mundo cotidiano, es decir, todo aquello entendido como racional y tangible” (Falcón 33). El misterio de Dracula pervive porque las víctimas no distinguen entre realidad y fantasía, porque los límites entre ambos se borran y difunden. No es hasta que se acepta que el Conde tiene poderío sobre la mente que se presta más atención a la alteridad que provoca y a lo que se revela dentro.

El sueño a su vez se presenta como un método de control de la psique y del cuerpo, en especial en estado de sonambulismo. Tanto Dracula en los sueños de Lucy como Van Helsing en la hipnosis de Mina logran someter y controlar a otros individuos, adentrándose en su mente y explorando los espacios otros de manera directa. Según el estudio de Janet sobre el subconsciente, “these hypnoid [or somnambulistic] states share with one another and with

hypnosis one common feature: the ideas which emerge in them are very intense but are cut off from the associative communication with the rest of the content of consciousness” (Van der Hart y Horst 8-9). Tanto Lucy como Mina se muestran reticentes a aceptar lo ocurrido en la heterotopía del subconsciente como un acontecimiento real; Dracula logra dominar el espacio al confundir la mente de la víctima y corromperla de adentro hacia fuera, de lo mental a lo corporal. Una vez que los síntomas del ataque son visibles, resulta ser muy tarde para salvar a la víctima. En el caso de Lucy, dicha corrupción llega a su clímax en la transformación que sufre, con las transgresiones que conlleva. En el caso de Mina, la hipnosis le permite vislumbrar el conocimiento prohibido.

4.3 La hipnosis como adquisición temporal de una identidad ajena

El proceso de la hipnosis se relaciona con el estado alterado de la locura. Brewster observa que: “hypnotism, which operates by asking or commanding a subject to suspend rational self-reflection, is an unstable site of power; its uncertain therapeutic value was linked to contemporary medical debates on madness. As J.P. Williams observes, '[t]o Victorian medical men...automatism meant loss of conscious control, representing a state of virtual insanity” (490). Mina se convierte en una otredad temporal, pues al representarse como autómatas vuelve tangible otro miedo victoriano: las máquinas con forma humana, como es el caso de *El hombre de Arena* de Hoffman. Mina, en la hipnosis, se encuentra en una heterotopía aledaña a las otras heterotopías del subconsciente; y la pérdida momentánea del control mental la acerca cada vez más a la locura, e incluso, al vampirismo. Por ello, una vez que Mina sufre el ataque de Dracula, los personajes se muestran recelosos con su presencia, ya que el contacto con el nosferatu la

marca como otredad: “I did not like that lethargy of Madam Mina's. Souls and memories can do strange things during trance” (Stoker 292). En el caso de Mina, no sólo es el intercambio de sangre lo que inicia el proceso de conversión al vampirismo sino también la violación de la mente, pues el estado letárgico en que se encuentra la vuelve vulnerable a la invasión e influencia transgresora de Dracula, como ocurrió con Renfield y Lucy: “if it be that she can, by our hypnotic trance, tell what the Count see and hear, is it not more true that he who have hypnotize her first, and who have drink her very blood and make her drink of his, should, if he will, compel her mind to disclose to him that which she know?” (281). Es notable que la característica más admirable de Mina sea su “mente masculina” y que a través de ésta, Dracula busque la destrucción de los ingleses, pues a diferencia de Lucy, Mina atrae a Van Helsing por medio de la mente³⁵ una vez que inicia su proceso de conversión.

La hipnosis como un espacio “otro” permite la adquisición temporal y controlada de una identidad ajena. La hipnosis se revela ya no como ominosa—como en otros elementos dentro de las heterotopías—sino como manifestación profética que adquiere cualidades visionarias acerca del pensamiento del Conde y el mundo ultraterreno. Por medio de la hipnosis, Mina logra invertir una vez más los roles al invadir la mente del vampiro como él lo hizo con ella y con Lucy. Sin embargo, Mina adquiere más bien el rol de mediadora para que sea la figura de Van Helsing quien obtenga el control completo tanto del proceso de hipnosis como de descubrimiento. Si bien son Renfield y Mina quienes poseen la facultad visionaria, la contaminación del vampiro impide que sean figuras de autoridad, por lo que es necesario que Mina transmita su conocimiento hacia Van Helsing y le conceda poder: “As the group pursues

35 Van Helsing a menudo comenta con admiración la capacidad deductiva de Mina, así como su empeño en analizar los diversos manuscritos que se presentan. La mente de Mina, tras el ataque de Dracula, se vuelve aún más perceptible, siendo ella quien desglosa la personalidad del vampiro y con ello deduce su ruta de escape.

Dracula remorselessly from London to his ancestral home, she voluntarily acts as the medium through which Van Helsing can enter the vampire's mind. He attempts to turn Dracula's mesmeric power back on itself" (Brewster 490). Así como la lucha contra Dracula en el caso de Lucy se vio reflejada en el ámbito corporal, en el caso de Mina, ocurre en el ámbito de lo intelectual; las cualidades más destacadas de ambas se enfatizan una vez que cruzan el umbral con lo ultraterreno. Lucy cambia su aspecto físico; su belleza se incrementa de manera que resulta aterradora. Mina incrementa el poder de su mente. Por ello, tras el ataque del Conde y la marca que le inflinge Van Helsing al colocarle la hostia en rostro, Mina se convierte en una especie de pitonisa: "en el panorama simbólico y onírico, la cicatriz de la frente, el ojo centinela y el fuego revelador se superponen, produciendo la imagen del tercer ojo que ve más allá de la realidad mundana para sondear en las esferas de lo desconocido, y que encuentra una manifestación concreta en las sesiones de hipnosis" (Falcón 38). Una vez marcada por la otredad, Mina adquiere un poder sobrenatural que le permite entrar en la mente de Dracula y tener la misma percepción sensorial del vampiro, al grado que su conocimiento sobre el vampiro sobrepasa aquél de los cazadores, siendo ella quien logra deducir el plan de escape del Conde. Mina abandona su realidad para compartir la del vampiro y se convierte en el elemento clave de la última sección para guiar al grupo a Transilvania. Sin embargo, el contacto transgresor que supone el nexo mental entre ambos conlleva un sacrificio y una transformación, por lo que Mina oscila entre su lealtad hacia los cazadores y el Conde, manteniéndose en el límite entre la condición natural y la ultraterrena. Mina siente lástima por el vampiro incluso antes de sufrir su ataque—"I suppose one ought to pity any thing so hunted as the Count" (Stoker 202) y una vez que esto ocurre, se muestra reticente a aceptar su condición infernal—"the boat service would,

most likely, be the one which would destroy the...the...the...Vampire. (Why did I hesitate to write the word?)” (Stoker 307).

La hipnosis adquiere un carácter ritual propio de las heterotopías, ya que se realiza antes del amanecer y del crepúsculo, tiempos limítrofes donde el Conde logra plenitud de fuerza vampírica. La repetición se establece como iniciadora y cerradora del rito, con Van Helsing dirigiendo la mente de Mina hacia un estado letárgico que permite a ambos adentrarse en los pensamientos del vampiro. Lo sorprendente resulta que, aunque ambos irrumpen en lo sobrenatural de manera directa, parece que les es vetado por tratarse de algo prohibido y ajeno, de ahí que Mina sólo vislumbre oscuridad y describa: “lapping waves and rushing water, darkness and favouring winds” (290). Propongo tres posibles interpretaciones, aunque me inclino por la última: una limitación de la novela frente a la posibilidad de describir la mente sobrenatural; la representación real del vampiro como conocimiento transgresor; o la posibilidad de que el vampiro sea oscuridad, imposible de interpretar bajo la lógica de la ilustración. El primer caso sugiere que a pesar de que *Dracula* es una novela que transgrede los límites establecidos, sociales, religiosos, culturales, patriarcales, etcétera, aún presenta límites de carácter epistemológico y ontológico que le son imposibles de romper. La mente resulta una incógnita incluso en el ámbito humano; no existiría paralelo alguno mediante el cual se pudiera crear un arquetipo de microcosmos=macrocosmos para descubrir lo que contiene la mente sobrenatural, por eso sólo se presenta como oscuridad, como un vacío intangible. El segundo caso establece que si Mina pudiera vislumbrar algo del pensamiento de Dracula adquiriría el conocimiento absoluto del vampiro, ya que ver le permitiría entender, aunque no pueda compartir lo visto por su cualidad transgresora. El conocimiento prohibido la condenaría al

silencio, pues como caja de Pandora, sería un saber que, de ser revelado, amenazaría al mundo. En el último caso, la oscuridad que presenta la mente del Conde resulta metonímica para ejemplificar la existencia sobrenatural: al vislumbrar la penumbra se infiere que Dracula *es* oscuridad. Lucy revela que en sus pesadillas sólo atisba oscuridad y ojos rojos. El vampiro como ente infernal encarna en sí mismo la maldad, por lo que cuando Mina se adentra en los abismos de la mente sobrenatural sólo logra percibir las tinieblas que lo definen, como Satán en aquél infierno que percibe como “darkness visible” (Milton, *l.63*).

En este capítulo propuse que el subconsciente funciona como espacio heterotópico al tratarse de un lugar otro donde los ideales de la cultura se cuestionan e invierten. Para el marco teórico utilicé el estudio del subconsciente de Janet, que establece que las experiencias traumáticas influyen en el proceso de la memoria, ya que pasan directamente del suceso al subconsciente sin que el individuo se percate de ello. Estos recuerdos vuelven a la luz a partir de los sueños y la hipnosis. El subconsciente es el medio por el cual el inconsciente freudiano se vuelve visible y donde se manifiestan las experiencias traumáticas y todo aquello que está reprimido. En *Dracula* los tres espacios del subconsciente que guardan una relación estrecha con el desarrollo de la trama son la locura, cuyo epítome es Renfield, los sueños (o el sonambulismo), cuya presencia máxima es Lucy, y la hipnosis, a partir de la cual Mina logra incursionarse en la mente del Conde. En el espacio heterotópico de la locura se muestra la posibilidad de adquirir conocimiento dentro de lo irracional, ya que se construye a partir de la noción gótica del exceso, donde las pasiones abundan y se da pie a la indagación. La locura permite conocer y asimilar lo sobrenatural, pues ambas otredades convergen en la alteridad de la mente. El espacio

heterotópico del sueño se presenta como aquello que atormenta a las víctimas después de la experiencia traumática. Asimismo, implica el cuestionamiento de la realidad y la fantasía, ya que en la novela, aquello que parecía haberse desarrollado dentro de lo onírico, en realidad es un recuerdo de la experiencia vivida. El sueño implica también la vulnerabilidad de las víctimas frente a lo desconocido, debido a la pérdida de conciencia. Esto tiene su cumbre en el espacio de la hipnosis, que durante la época fue considerado un sueño inducido y un acercamiento a la locura. La hipnosis, limítrofe entre lo alterno, es el ápice de lo desconocido, pues permite adentrarse en la mente ajena y descubrir el misterio dentro de ella. En *Dracula*, la hipnosis es más bien un medio conductor, pues mediante ella, Van Helsing logra ingresar en la mente del Conde a través de la conexión que tienen Mina y el vampiro. No obstante, la conexión con Dracula sólo muestra oscuridad, remitiendo a la noción del vampiro como morador del infierno. Dracula es oscuridad misma; imposible de vislumbrarse en la luz, pues su existencia es y forma parte de la penumbra.

Conclusiones

Dracula, como novela limítrofe entre dos siglos, incorpora tanto las preocupaciones del siglo XIX, que para Foucault son principalmente los “temas de la acumulación del pasado [y] gran sobrecarga de los muertos” (“De los espacios otros” 1), con las preocupaciones del fin de siècle, que oscilan entre mirar al pasado y el futuro, así como un cuestionamiento sobre lo que el cambio de siglo significa para la cultura. La vacilación entre ambos aspectos se traducen en la literatura al representar “lo simultáneo, [...] la yuxtaposición, [...] lo próximo y lo lejano, [...] este encruzamiento fatal del tiempo con el espacio” (1). Es así que el pasado y lo siniestro regresan para atormentar al presente y comprometer el futuro; la disposición de dichos elementos se concentra en los espacios heterotópicos, que permiten que exista lo sobrenatural. La novela se desarrolla en espacios otros donde los ideales preestablecidos se cuestionan e invierten, donde los límites se borran, y donde todo aquello que resultaba otro y lejano se convierte en lo cercano amenazante, incluso al interior del individuo mismo.

Las heterotopías se construyen como espacios limítrofes entre lo normativo y lo diferente; lo permitido y lo transgresor. En *Dracula*, las dicotomías se extienden al cruce de umbrales entre lo natural y lo sobrenatural. La transición entre uno y otro espacio repercute tanto en la construcción de los personajes como en el desarrollo de la trama, ya que los personajes que pertenecen al primer hemisferio determinan que aquellos que pertenecen a su contraparte son la otredad, que debe ser silenciada, contenida, o destruida. Los espacios predominantes en la narrativa, el castillo, el cementerio, el manicomio, sirven un determinado propósito dentro del universo diegético y también dentro de la transgresión de fronteras, en especial, aquellas relacionadas al intelecto, la sexualidad, y la ética frente al proceso de muerte y la incógnita de la

mente. La incursión en las heterotopías supone el cruce de umbrales que dividen lo natural de lo sobrenatural, de ahí que las condiciones que se disponen para dichas acciones se construyen a partir de todo lo limítrofe, como el amanecer y el crepúsculo, los cruces de caminos y túneles, las tumbas, el subconsciente, y el tocar de la medianoche. El espacio heterotópico a su vez permite que los comportamientos que escapan de la norma se puedan desarrollar de manera que todo lo prohibido o profano se permite una vez que adopta carácter ritual; por ello, Van Helsing logra asesinar a los vampiros e hipnotizar a Mina, el Dr. Seward experimenta con Renfield, y el grupo indaga sobre lo inverosímil dentro de un ámbito contenido; una vez que se restaura el orden, las transgresiones no afectan (en apariencia) el sistema al cual pertenecen los personajes.

El vampiro como ser limítrofe por naturaleza habita libremente las heterotopías, ya que en calidad de no-muerto domina los limbos terrestres. El vampiro no requiere de invitación para ingresar a las heterotopías, a menos que se encuentren en conexión directa con otras personas. Es así que Dracula tiene dominio sobre Transilvania, el Borgo Pass, el Castillo Dracula y los cementerios. Asimismo, Dracula habita los espacios otros de la mente, es decir, aquellos del subconsciente como la locura, la hipnosis, y los sueños. A partir de dichos espacios, Dracula logra seducir y atraer a sus víctimas, ya que los estados otros del subconsciente provocan una enajenación de la conciencia y de lo real.

La incursión en los espacios heterotópicos también presenta la posibilidad de adquisición del conocimiento de lo sobrenatural. Como se mencionó antes, lo liminal establece que existe un proceso de alienación, cruce de umbral, y reintegración en todas las culturas. En *Dracula* dicho esquema se sigue en las heterotopías, ya que los personajes se ven obligados a alejarse de la sociedad en su cruzada contra el vampiro, violar los límites preestablecidos e incluso cambiar su

comportamiento para poder traspasar los umbrales que dividen al mundo natural del sobrenatural. Una vez que se cruza el umbral y se adquiere un cierto conocimiento de la otredad, resulta imposible reincorporarse a la sociedad sin haber sufrido un cambio. Por ello, los personajes continúan alienados del mundo al que pertenecían, mismo que los condena al silencio del conocimiento adquirido (o a invitar al lector a creer en lo narrado mediante un “acto de fe”).

La inversión de roles conlleva que los protagonistas sean quienes encarnen aquello que resulta amenazante en el vampiro, para demostrar que el miedo hacia una otredad también puede hallarse en el interior de cada uno. Así, cada protagonista sucumbe a lo sobrenatural y adopta un rasgo de Dracula o de otra alteridad. Van Helsing en el cementerio se convierte en el vampiro que ataca a sus víctimas mientras duermen; Seward cuestiona su sanidad al darse cuenta que Renfield comparte muchos aspectos con él, e incluso posee un método científico y discurso retórico digno de admiración; Jonathan se adentra en lo desconocido para revelar el misterio del vampiro y termina encarnando lo bestial al imitar a Dracula en el descenso a la capilla; Mina invade la mente del Conde para conocer su ubicación y propósito, y termina aliándose de manera parcial con el vampiro. La estancia en la heterotopía ocasiona una crisis de identidad que conlleva que los protagonistas se vuelvan siniestros, adoptando lo desconocido en sí mismos. Al transgredir el umbral de la mente de la otredad, se demuestra que Dracula es oscuridad pura, conocimiento limitante para aquellos ajenos a la heterotopía, y por tanto, imposible de vislumbrar más allá de las aguas turbias.

En *Dracula* y la literatura gótica, los espacios heterotópicos permiten que conviva lo natural con lo sobrenatural. Dicha convivencia, sin embargo, resulta transgresora, pues es dentro de los lugares otros donde los límites se borran, las dicotomías se mezclan, y la otredad se refleja

en el individuo mismo. Dracula utiliza los espacios heterotópicos para cuestionar la visión victoriana, para permitir que dentro de ellos suceda todo aquello prohibido por la religión, la sociedad, la tradición, o la ciencia. Si bien los personajes reestablecen el orden y vuelven al esquema social anterior, las transgresiones ocurridas en los espacios otros perviven en su interior; los pilares de la sociedad que se estremecieron tras la presencia del vampiro no logran estabilizarse por completo. En la convivencia con la otredad, los personajes ven lo inadmisible en sí mismos, al experimentar la transgresión que condenaban en su propio comportamiento. Así, en la heterotopía, se descubre que la otredad, monstruosa y ajena, se alberga en los rincones más oscuros del individuo, y por tanto, no hace falta más que un impulso para que la bestia se libere.

Bibliografía

- “espacio”. Def. 1. *Dl.rae.es*. Diccionario de la lengua española, edición del tricentenario (23ª edición). Web. 30 de diciembre de 2016.
- Abrams, M.H. *A Glossary of Literary Terms*. Boston: Heinle & Heinle, 1999. Impreso.
- Alder, Emily. “Dracula's Gothic Ship”. *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, 15 (Otoño 2016): 4-19. Web. *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies*. 16 de febrero de 2017.
- Arata, Stephen D. “The Occidental Tourist: Dracula and the Anxiety of Reverse Colonization”. *Dracula*. Eds. Nina Auerbach y David J. Skal. Nueva York: Norton & Company, 1997. Impreso.
- Auerbach, Nina y David J. Skal eds. *Dracula*. Nueva York: Norton & Company, 1997. Impreso.
- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space: The Classic Look at How We Experience Intimate Places*. Trad. Maria Jolas. Boston: Beacon Press, 1994. Impreso.
- Byron, Glennis. “Gothic in the 1890s”. *A New Companion to the Gothic*. Ed. David Punter. Nueva Jersey: Blackwell Publishing, 2012, pp. 186-196. Impreso.
- Botting, Fred. *Gothic*. Londres: Routledge, 1996. Impreso.
- . “In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture”. *A New Companion to the Gothic*. Ed. David Punter. Sussex: Blackwell Publishing, 2012, pp. 13-24. Impreso.
- Brewster, Scott. “Gothic and the Madness of Interpretation”. *A New Companion to the Gothic*. Ed. David Punter. Nueva Jersey: Blackwell Publishing, 2012, pp. 481-495. Impreso.
- Carter, Margaret L. *Specter or Delusion? The Supernatural in Gothic Fiction*. UMI Research Press: Londres, 1987. Impreso.
- Cavallaro, Dani. *The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*. Londres: Continuum, 2002. Impreso.
- Cirlot, J.E. *A Dictionary of Symbols*. Trad. Jack Sage. Londres: Routledge, 1971. Impreso.
- Clark, Emily. “Mad Literature: Insane Asylums in Nineteenth Century America”. *Arizona Journal of Interdisciplinary Studies*, Vol. 4 (Primavera 2015): 42-65. *University of Arizona*. Web. 20 de diciembre de 2016.
- Cohen, Esther. “Lilit, el lado oscuro de Dios”. *La palabra inconclusa: ensayos sobre Cabala*. México: UNAM, 1994.
- Falcón Gastelum, Mirna Daniela. *Dragones de Sangre: Abyección, Simbolismo y Ritual en Dracula*. Tesis de licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- Foucault, Michel. “De los espacios otros”. *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5. (Octubre 1984). Trad. Pablo Blitstein y Tadeo Lima. Yoochel. Web. 17 de marzo de 2016.
- . *Historia de la locura en la época clásica, vol. 1*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. Impreso.
- Freud, Sigmund. “The Uncanny”. Trad. Alix Strachey. *Sigmund Freud, Collected Papers*, 1.4. Nueva York: Basic Books, 1959. Impreso.
- Hogle, Jerold E. “The Gothic Ghost of the Counterfeit and the Progress of Abjection”. *A New Companion to the Gothic*. Ed. David Punter. Sussex: Blackwell Publishing, 2012, pp. 496-509. Impreso.
- Hughes, William. “Fictional Vampires in the Nineteenth and Twentieth Centuries”. *A New Companion to the Gothic*. Ed. David Punter. Sussex: Blackwell Publishing, 2012, pp. 197-

210. Impreso.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Trad. Leon S. Roudiez. Nueva York: Columbia University Press, 1982. Impreso.
- Masé, Michelle A. "Psychoanalysis and the Gothic". *A New Companion to the Gothic*. Ed. David Punter. Nueva Jersey: Blackwell Publishing, 2012, pp. 307-320. Impreso.
- Milton, John. "Paradise Lost". *The Oxford Anthology of English Literature, volume I*. Eds. Frank Kermode y John Hollander. Londres: Oxford University Press, 1973. Impreso.
- Morella Arráez, Josefina y Liuval Moreno de Tovar. "La Hermenéutica: una actividad interpretativa". *Sapiens* 7.2 (diciembre 2006): 171-181. *Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal*. Web. 9 de junio de 2017.
- Nixon, Laura. "An 'Inexhaustible Subject for Investigation': The Eastern Gothic of Carmen Sylva and Bram Stoker". *The Modern Language Review* 111.2 (Enero, 2016): 61-84. *JSTOR*. Web. 14 de Mayo 2016.
- O'Hara Kieron. *The Enlightenment: A Beginner's Guide*. Londres: Oneworld Publications, 2010. Impreso.
- Punter, David. "Shape and Shadow: On Poetry and the Uncanny". *A New Companion to the Gothic*. Ed. David Punter. Nueva Jersey: Blackwell Publishing, 2012, pp. 252-264. Impreso.
- y Glennis Byron eds. *Spectral Readings: Towards a Gothic Geography*. Londres: Macmillan Press, 1999. Impreso.
- Senf, Carol A. "Dracula: The Unseen Face in The Mirror". *Dracula*. Eds. Nina Auerbach y David J. Skal. Nueva York: Norton & Company, 1997. Impreso.
- Spencer, Kathleen L. "Purity and Danger: Dracula, The Urban Gothic, and the Late Victorian Degeneracy Crisis". *ELH*. 59.1 (Primavera 1992): 197-225. Web. *JSTOR*. 14 de mayo de 2016.
- Snodgrass, Mary Ellen. *Encyclopedia of Gothic Literature*. Nueva York: Facts on File, 2005. Impreso.
- Stoker, Bram. *Dracula*. Eds. Nina Auerbach y David J. Skal. Nueva York: Norton & Company, 1997. Impreso.
- Turner, Victor. "Liminality and Communitas". *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Publishing, 1969, pp. 358-374. Impreso.
- Van der Hart, Onno y Rutger Horst. "The Dissociation Theory of Pierre Janet". *Journal of Traumatic Stress* 2.4 (1989): 1-11. Web. *Onnovdhart.nl/articles*. 26 de diciembre de 2016.
- Van der Kolk, Bessel A. y Onno van der Hart. "Pierre Janet and the Breakdown of Adaptation in Psychological Trauma". *Am J Psychiatry* 146.12 (Diciembre 1989): 1530-1540. Web. *The American Journal of Psychiatry*. 26 de diciembre de 2016.

Filmografía

- Bram Stoker's Dracula*. Dir. Francis Ford Coppola. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1992. Youtube.
- Dracula*. Dir. Tod Browning. Estados Unidos: Universal Studios, 1931. Archive.org
- Nosferatu*. Dir. F.W. Murnau. Alemania: Prana Film, 1922. Youtube.