



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

El horror de la masculinidad vampírica: un análisis de la identidad de género en

Dracula de Bram Stoker

TESINA QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS

(LETRAS INGLÉSAS)

PRESENTA

María del Carmen Camargo Vázquez

ASESORA: Dra. Nattie Golubov Figueroa

México, D.F., 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Gracias a la Universidad Nacional Autónoma de México
a la Facultad de Filosofía y Letras y al Colegio de Letras
Modernas.

Gracias a mis sinodales: Nattie Golubov, Claudia Lucotti,
Claudia Marín, Antonio Piñeiro, y Antonio Alcalá.

Agradecimientos

Nattie Golubov, por no perder la esperanza en este proyecto y mantener vivo mi entusiasmo y espíritu, hasta cuando yo lo creía muerto. Si este trabajo tomó forma fue gracias a tu guía sin igual. Gracias por enseñarme a investigar y volverme una lectora verdaderamente crítica, por mostrarme textos y temas que, antes de ti, no tenía idea que existían y ahora no salen de mi cabeza.

Claudia Lucotti, por tener la paciencia de guiar este proyecto hasta el final y alentarme todas las veces que fueron necesarias para completar este proceso.

Claudia Marín, por tus valiosas lecturas y por las clases maravillosas que me impartiste sobre las obras literarias que más amo y que me hicieron llegar a esta aventura llamada Literatura Inglesa.

Aura Piñeiro, por las clases magistrales que desgraciadamente nunca pude tomar dentro de un salón, fueron más que iluminadoras.

Antonio Alcalá, por tus lecturas tan precisas sobre mi trabajo.

A todos los maestros con los que tuve el honor de tomar clases, sin excepción alguna. Sería injusto ya que de todos aprendí muchas cosas que me hicieron crecer de modos inimaginables.

Gracias Rodrigo Casillas, Ricardo Quintana, Raúl Bravo, Salvador Godínez, Fátima Mondragón, Paulina Morales y Leonardo Waldman por hacer memorables todos los momentos dentro y fuera de clase.

Gracias Fernando Méndez, Gustavo Arreola, Ramón Ortiz y Daniel Ibarra, aunque no tengo palabras que abarquen todo lo que tengo que agradecerles. Gracias por siempre estar cuando los necesito, sin importar la hora o la distancia, y por todo lo que vivieron conmigo durante estos cuatro años.

Gracias a toda mi familia. A mis abuelos Carmen y Mario, por quererme bajo cualquier circunstancia. A mis tíos Guadalupe, Mario, Francisco, Tere, Michelle, Alfredo y Susana por apoyarme cuando estudiar Lengua y Literatura Inglesa parecía el fin del mundo. A mis primos Viridiana, Farid, Francisco, Frida, Iñaki y Pilar por crecer conmigo y convertirse en mis hermanos. A mis sobrinos Vanesa, Dana, Paola, Sofía y Patricio, por hacerme sonreír cuando las masculinidades no normativas estaban a punto de hacerme llorar.

Gracias mamá y papá. María del Carmen Vázquez y Luis Camargo, en toda mi vida jamás podré agradecerles todo lo que ustedes han hecho por mí.

Índice

| | |
|--|----|
| Introducción | 1 |
| I. La figura del vampiro y su importancia en el género del horror | 3 |
| II. Dracula, ¿una novela de horror prototípica? | 13 |
| III. Dracula: una masculinidad poco convencional | 25 |
| Conclusiones | 39 |
| Bibliografía | 41 |

Introducción

En este trabajo analizaré la representación de masculinidades contrastantes que aparecen en la obra *Dracula*¹ (1897) de Bram Stoker, proponiendo que la masculinidad del vampiro es percibida como no-normativa e incluso perversa en comparación con los hombres que forman parte de la ‘Corte de la Luz’, a saber, Edward Seward, Jonathan Harker, Quincy Morris y Abraham Van Helsing, cuya identidad de género se plantea como paradigmática. Es mi objetivo demostrar que el contraste entre masculinidades, tanto la no-normativa como la normativa, ayuda a reforzar el efecto que busca generar la novela: el horror.

Aunque en muchas ocasiones la novela *Dracula* también es considerada como perteneciente a la tradición de la literatura gótica, puede ser productivo leerla desde la perspectiva del género del horror, porque esto permite destacar unos elementos sobre otros, como el efecto del horror, específicamente. Dado que como veremos, el horror es el efecto directo de la transgresión de fronteras y los monstruos son la materialización de esa transgresión, resulta interesante analizar la figura del vampiro –un monstruo— que no sólo se encuentra en la frontera de lo normativo con lo transgresor sino que está dispuesto a cruzarla sin remordimiento. Incluso podríamos argumentar que su propósito es ese: mostrar aquello que en un momento histórico se considera anormal, repugnante y despreciable socioculturalmente para confirmar y reforzar las normas y los valores establecidos por medio de su expulsión.

Para fines de esta tesina enmarcaré esta novela dentro del género del horror puesto que mi objetivo es demostrar que la masculinidad del vampiro genera sentimientos de disgusto y aversión en los demás personajes con los que se relaciona durante la novela. Para

¹ En esta tesina se utilizarán los nombres originales como aparecen publicados en la novela de Bram Stoker, puesto que el análisis que se hace en este trabajo parte del original escrito en inglés y no de una traducción al español.

poder demostrar mi hipótesis, es necesario ofrecer primeramente un breve panorama y analizar el género literario del horror, cómo se compone y qué efectos desea obtener el autor. Es por ello que primero mencionaré cómo se ha visualizado esta figura en la literatura, especialmente en la tradición inglesa, cuándo apareció por primera vez y cómo se ha entendido al vampiro en esta tradición. Asimismo, explicaré por qué *Dracula* es una novela que puede ser considerada dentro del género del horror; para ello utilizaré el concepto de ‘art-horror’ del libro de Noël Carroll con el libro *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, y a H. P. Lovecraft en su estudio *Supernatural Horror in Literature* y *Horror Fiction: In Search of a Definition* de Clive Bloom. También realizaré un análisis sobre la identidad de género con énfasis en la masculinidad: cómo es que se concibe en un determinado periodo histórico, en particular en la Inglaterra victoriana. En esta sección, tomaré como marco teórico de referencia a la autora Joan Scott, con su artículo “Gender: A Useful Category of Historical Analysis”, así como otros textos específicos sobre la concepción de género en la sociedad victoriana. Finalmente, haré un análisis de la novela en función de estos dos temas y explicando cómo es que la identidad de género se vuelve un factor importante en la creación del efecto de horror en la obra a analizar: *Dracula*.

I. La figura del vampiro y su importancia en el género de horror.

Dracula de Bram Stoker fue publicada en el año de 1897 y con su aparición asienta la tradición de la figura vampírica en la historia literaria, incluso establece el referente para la caracterización posterior del vampiro durante el siglo XX, como explica William Hughes en *Fictional Vampires in the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Cabe señalar que aunque Stoker no creó la figura del vampiro, logró recabar muchas de las características que diferentes autores habían dado a estos míticos seres y las condensó en la figura de Dracula. Sin embargo, creo pertinente hacer un breve recuento de la figura del vampiro en la literatura para poder entender cómo es que ésta se crea y se instaura en el género de horror y con ello, poder estudiar cómo es que la creación de esta figura y su posicionamiento en el género literario se ve reflejado en la masculinidad del vampiro mismo.

La figura del vampiro ha fascinado por años a los seres humanos; sin embargo, esta fascinación no siempre ha sido provocada por los mismos factores. Desde las culturas antiguas, los vampiros ejercían un yugo de terror sobre las poblaciones con la amenaza de absorber su energía vital, lo que en muchos casos ha sido interpretado como beber su sangre, y así matarlos durante las noches, cuando las personas dormían y se encontraban más vulnerables.

Sin embargo, la fascinación por estas criaturas no se limita al miedo y horror que ellas ejercían sobre las poblaciones, sino también a que ofrecían la promesa de la vida eterna: un cuerpo siempre bello, que no envejece ni sufre las inclemencias del tiempo, aunque a cambio de esta inmortalidad se debe estar dispuesto a perder el alma misma y condenarse a ser un recipiente vacío por siempre:

Como en el caso de las historias de fantasmas, las de vampiros aparecen también en las tradiciones de pueblos animistas, [...] mientras que el fantasma es un *espíritu* que no pudiendo encontrar el descanso eterno ronda el mundo de los vivos [...] el vampiro es el que ha logrado la inmortalidad del *cuerpo*, materia vacía [...] que no se resigna a que su existencia sea temporal y recurre al robo de energía vital de otros seres. (Piñeiro, 98)

Todas estas características que señala Aurora Piñeiro conforman el concepto más elemental del monstruo que se identifica en la literatura como un vampiro. Estas ideas folclóricas sobrevivieron a lo largo de la historia europea principalmente por medio de la tradición oral e hicieron del no-muerto una figura mítica y que tuvo especial influencia en el imaginario medieval en el que los vampiros, junto con otras criaturas y seres fantásticos, horrorizaban al mismo tiempo que entretenían y fascinaban.

Es hasta 1797, con la publicación de “La novia de Corinto” del alemán Wolfgang von Goethe, que la figura del vampiro literario es modernizada al perder ciertos aspectos de su caracterización mitológica y adquirir un aspecto más romántico² que el que aparece en la tradición folclórica y que conforman las asociaciones básicas que los vampiros tendrían en adelante: sexo, muerte y diabolismo.

Sin embargo, sería injusto encasillar al vampiro simplemente como un ser maldito y descorazonado; a partir del poema de Goethe, debemos entenderlo también como una

² Recordemos que Coleridge definía que *Biographia Literaria* la poesía y con ello el romanticismo en sí debía estar compuesto por : “During the first year that Mr. Wordsworth and I were neighbours, our conversation turned frequently on the two cardinal points of poetry, the power of exciting the sympathy of the reader by a faithful adherence to the truth of nature, and the power of giving interest of novelty by the modifying colours of imagination [...] The thought suggested itself (to which of us I do not recollect) that a series of poems might be composed of two sorts. In the one, the incidents and agents were to be, in part at least, **supernatural**; and the excellence aimed at was to consist in the interesting of the affections by the dramatic truth of such emotions, as would naturally accompany such situations, supposing them real and real in *this* sense they have been to every human being who, from whatever source of delusion, has any time believed himself under supernatural agency.” (Coleridge, 645)

criatura rebelde y apasionada, íntimamente ligada con la muerte y el amor, ya que estos elementos se unen y complementan, por lo que en la tradición literaria vampírica el amor tiende a culminar con la muerte (Piñeiro, 99-100). En la tradición inglesa la figura del vampiro puede rastrearse hasta el poema *Christabel* de Samuel Taylor Coleridge dónde desaparecen ciertos aspectos del folclor que había rodeado a estas criaturas —principalmente la caracterización grotesca y repulsiva del no-muerto—y aparece el vampiro primeramente como un ser hermoso, cuyo aspecto atrae a sus presas, aunque conserva mucha parte de la tradición popular correspondiente a estos seres monstruosos, como por ejemplo que la misteriosa Geraldine no puede entrar al castillo sin ser invitada por Christabel, al igual que su presencia etérea y sospechosa, así como la incapacidad de la heroína para regresar a su casa una vez que es maldecida por Geraldine.

Sin embargo, Piñeiro explica que resulta natural que uno de los escritores pilares del romanticismo inglés se interese por temas como el vampirismo, que se relaciona con el canibalismo y el incesto, ya que estos temas macabros o, en las mismas palabras y poética de Coleridge, sobrenaturales, eran una fuente de inspiración para los escritores románticos, que se encargaron de conservar estos aspectos en las características literarias del vampiro como son: ser una criatura que ha logrado la inmortalidad del cuerpo, empero es materia vacía por lo que no se refleja en los espejos, y no se resigna a que su existencia sea temporal y por ello roba la energía vital de otros seres, que gracias a la leyendas de Europa Central, se ha entendido como la sangre; además, de elementos canibalescos y prácticas relacionadas con el incesto (Piñeiro, 98-99).

Formalmente, el vampiro hace su aparición en la literatura inglesa con el cuento “The Vampire: A Tale” de John William Polidori, atribuido durante muchos años a Lord Byron ya que, gracias a él, esta historia y *Frankenstein* de Mary Shelley fueron escritos en

la famosa reunión de Villa Diodati. Sin embargo, el cuento de Polidori se contenta con recuperar los textos anteriores acerca de vampiros y por primera vez en la literatura el vampiro sale impune de sus acciones. Lo que resulta interesante es que se haya atribuido este cuento a Lord Byron, puesto que la reputación de este poeta lo relaciona constantemente con la figura vampírica, por su misantropía, oscuridad, egoísmo, desencanto por la vida y su temprana muerte a los 26 años de edad, junto con su atractiva apariencia física³ y porque Polidori mismo dijo que Byron era su vampiro.

Justamente es dentro de la tradición inglesa donde encontramos a la figura vampírica más importante del siglo XIX: con *Dracula*, en 1897, Bram Stoker crea uno de los mayores fenómenos en la literatura vampírica no sólo del siglo XIX, sino hasta hoy. Es importante señalar que el autor irlandés no rompe con el folclor que había rodeado al vampiro, sino que lo retoma para crear a *Dracula*, sin embargo le da un enfoque diferente, ya que mezcla toda la tradición previa con un concepto moderno que, en el tiempo en que fue publicada la obra, resultaba popular: el *gentleman* inglés, figura que el conde desea emular y cuya búsqueda saca a relucir las incoherencias y oposiciones que enriquecen al personaje.⁴

Cabe señalar que después de la publicación de *Dracula* la figura vampírica ha cambiado mucho, Bram Stoker logró ubicarla en el género del horror, cuyo principal objetivo es causar un profundo sentimiento de miedo combinado con desagrado y repulsión

³. Estas características también son intrínsecas del héroe byroniano, las cuales reflejan una figura mítica que el mismo poeta generó al rededor de su persona. Se podría definir al héroe byroniano como aquel que aprecia la belleza natural y busca ser absorbido por el universo que lo rodea. Otra característica del héroe byroniano es que tiene sentimientos exacerbados —especialmente la ternura y el amor pasional—, es poseedor de un carácter subjetivo e individualista, sensacionalista, que lo lleva a ser rebelde, escéptico y desafiante, ambicioso, agresivo, egoísta e inspirador pero, al mismo, tiempo no emulable. El héroe byroniano es un forajido, un ser solitario, arrogante, despectivo, idealista, frío, despiadado.

⁴ Recordemos el afán del vampiro por parecer un auténtico inglés, tanto en el habla como en sus modales, como se muestra en el diario de Jonathan Harker durante su estadía en el castillo del conde; sin embargo esto acentúa las diferencias entre el conde y los ingleses, ya que todo lo que desea parecer resulta artificial en él.

física en los personajes de la misma novela tanto como en el lector. Al igual que los vampiros medievales, el conde y sus “novias” aterrorizan aldeas cercanas a su castillo lo que provoca el rechazo en los otros personajes y en los lectores quienes encuentran sus costumbres profundamente oprobiosas y repulsivas. Sin embargo, esta reacción podría extenderse a toda la visión de Oriente en su conjunto ya que, como marca el mismo Jonathan, mientras más se interna en oriente y se aleja de occidente todo comienza a volverse menos civilizado, lo que se refleja en pequeños detalles como la puntualidad del transporte: “I had to sit in the carriage for more than an hour before we began to move. *It seems to me that the further East you go the more unpunctual are the trains.*⁵ What ought they to be in China?” (Stoker, 3).

En cuanto a los vampiros, su corporalidad resulta exagerada, salvaje y descontrolada, por lo que Harker no puede encontrarlos menos que repulsivos, como se muestra en la escena donde Harker se encuentra con las “novias” de Dracula y es testigo de su voluptuoso pero al mismo tiempo repulsivo baile, “There was a deliberate voluptuousness which was both thrilling and repulsive, and as she arched her neck she actually licked her lips like an animal, till I could see in the moonlight the moisture shining on the scarlet lips and on the red tongue as it lapped the white sharp teeth.” (Stoker, 42) Cabe señalar que los movimientos de las vampiresas se asemejan —como el mismo Harker describe— a los de un animal, especialmente a un depredador que saborea a su presa: el lenguaje que se usa además, vincula el deseo sexual con el apetito. Esta imagen se repite numerosas veces en la novela, especialmente cuando los vampiros están a punto de atacar a un humano. Las vampiresas ponen en contacto a Harker con su animalidad, lo cual horroriza al joven inglés ya que lo coloca en el extremo opuesto de las teorías Darwinianas

⁵ El resaltado no se encuentra en el original, se hace para enfatizar el comentario sobre Oriente.

de evolución. Al concebirse a sí mismo como un animal Harker es degradado en la cadena evolutiva y por ende es tan repulsivo como las vampiresas.

Sin embargo, los vampiros han sufrido un desplazamiento fuera de este género literario a lo largo del siglo XX: tenemos como ejemplo *The Vampire Chronicles* (1976-2003) y *New Tales of the Vampires* (1998-1999) de Anne Rice, que podrían compararse con *Dracula* desde el punto de vista mediático puesto que también han sido un éxito, pero en cuestiones de género literario distan mucho del horror ya que en estas novelas nos encontramos con elementos más propios de la literatura erótica, mucho más evidente que el erotismo expuesto en *Dracula*, además de que la figura vampírica no busca generar miedo o repulsión en los demás personajes, ya que los vampiros en estas novelas son personajes sumamente atractivos y deseables e incluso otros personajes podrían aspirar a ser como ellos, al contrario de la novela de Stoker⁶, en la cual el vampiro es una figura desagradable que no obtiene admiración más que por seres igualmente rechazados por su sociedad como Renfield, recluido en un sanatorio o como objeto de estudio como en el caso de Dr. Van Helsing que siente una fascinación por el vampiro y desea por comprenderlo por su formación como científico.

En las novelas de Rice, por ejemplo, podemos notar que personajes principales durante toda la saga como Lestat o Louis no causan el pánico y desagrado en los otros personajes y en sus lectores como lo hacía el conde. Por un lado, vampiros como Louis o Lestat logran pasar desapercibidos dentro de la sociedad descrita en las novelas de Rice. Por el otro, específicamente en el caso de Lestat —personaje principal en la mayoría de las novelas de la saga *The Vampire Chronicles*— éste es descrito como un personaje hermoso,

⁶ Aunque en otras obras góticas como *Christabel*, *Carmilla* o “A Vampire” el vampiro también es sumamente atractivo y deseable, no se está estableciendo una comparación entre estas y *The Vampire Chronicles*. Sólo me centraré a compararlo con *Dracula*, la novela que ocupa a este trabajo.

astuto, talentoso en cualquier ámbito y con una fortuna considerable, lo cual lo hace admirable para los personajes y hasta para los lectores mismos. Al contrario de Stoker, Rice hace énfasis en los pasajes eróticos que encontramos a lo largo de sus novelas y ofrece amplias descripciones de éstos. En lo que respecta a los pasajes eróticos, Stoker no describe a detalle la manera en que el conde logra seducir a sus presas, todo esto sólo es sugerido por el autor como en la descripción que Mina hace de Lucy momentos después de su conversión.

Empero, esta transformación llega a su máxima representación con la saga *Twilight* (2005-2008) de Stephenie Meyer, donde el vampiro se encuentra reubicado en el género del romance, con el cual la figura vampírica no solía relacionarse hasta la aparición del género romance paranormal⁷, que consta de una hibridación de ambos géneros, tanto el romance o la denominada ‘novela rosa’ como el horror, y en algunos casos, la ciencia ficción y la fantasía. Recordemos que el romance o novela rosa tiene sus orígenes en el romance medieval que contaba una historia de amor combinada con elementos fantásticos o mitológicos, pero este género evolucionó y el elemento fantástico se quedó atrás y se centró en relatar la vida amorosa de los protagonistas, principalmente mujeres, que finalizaban con una situación favorable para las mismas, usualmente el matrimonio.

Sin embargo, debemos tener en cuenta que los lectores ideales difieren de un género literario a otro y de una época a otra, especialmente del horror al romance paranormal, ya que mientras que en el primero parece que lector ideal debe ser masculino, valiente y audaz puesto que por el contenido mismo de la novela sólo los hombres con un temple de hierro podrían leerla, tal y como se puede percibir en una reseña contemporánea a la novela:

⁷ El inicio del romance paranormal puede rastrearse hasta 1986, fecha de publicación de la novela *Sweet Satrfire* de Jayne Ann Krentz.

Mr. Bram Stoker should have labelled his book “For Strong Men Only,” or words to that effect. Left lying carelessly around, it might get into the hands of your maiden aunt who believes devoutly in the man under the bed, or of the new parlourmaid with unsuspected hysterical tendencies. “Dracula” to such would be manslaughter. It is for the man with a sound conscience and digestion, who can turn out the gas and go to bed without having to look over his shoulder more than half a dozen times as he goes upstairs, or more than mildly wishing that he had a crucifix and some garlic handy to keep the vampires from getting at him. That is to say, the story deals with the Vampire King, and it is horrid and creepy to the last degree. It is also excellent, and one of the best things in the supernatural line that we have been lucky enough to hit upon. (*Pall Mall Gazette*, 1 Junio 1897).

En cambio, los romances paranormales tienen como lector ideal al público femenino que se concibe como deseoso de historias de amor, donde la protagonista pasa por una serie de aventuras que deben resultar igualmente deseables para las lectoras. Más aún los romances paranormales, toman muchas veces personajes propios de otros géneros literarios como la ciencia ficción, el terror, el horror y la fantasía; sin embargo, la presencia de estos personajes no hace que la trama se asemeje a lo que se esperaría de ese género literario. Por el contrario, el romance paranormal sólo toma prestados esta clase de personajes y los inserta en el contexto de una novela rosa, en la cual hay una historia de amor que parece poco probable pero logra tener un final victorioso para la novela:

Twilight is an easy and enjoyable read. Its first-person viewpoint keeps the pages turning. This isn't a masterpiece of literary achievement, however. You have to take it for what it is — a unique and entertaining, if not flawlessly written, story. ***Twilight* will almost certainly appeal to teenage girls and many women of all ages, but**

probably not to the majority of males. It's sure to make readers eager to devour the next three novels. (Limber, Web)

Novelas como *Twilight* son un ejemplo de cómo el género romance paranormal tiene como público ideal un lector femenino, aunque en este caso, la reseña hace hincapié en que la novela tiene como público meta a las adolescentes, aunque su alcance es tal que puede ser atractiva para mujeres mayores; sin embargo, no puede serlo para hombres ya que no hay nada que pueda resultarle atractivo a este género en una historia de amor. Aunque podría argumentarse que novelas como *Pride and Prejudice* resultan atractivas incluso para hombres, esto se debe en gran medida al estilo impecable en el que está escrita la historia y no debido a su trama de corte romántico y como la misma reseña marca, *Twilight* no destaca por su exquisito estilo e historia original.

Debemos tener en cuenta el hecho de que novelas que no han sido un éxito mediático han retomado la figura del vampiro y la han re-insertado en el género del horror o terror, pero sobre todo en el género del suspenso. Novelas como *Let the Right One In* (2004) del autor sueco John Ajvide Linqvist, le da al vampiro un nuevo enfoque de terror y lo vincula con la androginia, una característica que había perdido en las novelas previamente mencionadas y finalmente retoma la identidad de género ambigua, aunque en ese caso el efecto es diferente a *Dracula* ya que en ese caso refuerza la sensación de misterio alrededor del personaje y no crea un sentimiento de horror como en la novela victoriana.

Finalmente, tenemos que tomar en cuenta que la figura del vampiro ha sufrido constantes cambios en el aspecto de la masculinidad, que responden a las exigencias de los diversos géneros literarios que han incorporado a esta figura para muy diversos fines cada uno. Si bien, durante la Edad Media, y periodos cercanos a ésta, los vampiros se

asemejaban más a los animales, en años posteriores el vampiro se convirtió en una figura humanizada y, específicamente, masculinizada, que se feminizó, incluso hasta llegar a la completa androginia; todos estos cambios respondieron a un género literario predeterminado que utilizaba esta figura con fines específicos.

Sin embargo, debemos tener en cuenta que el público meta depende mucho de cada género literario, mientras que en el caso del romance paranormal —teniendo a *Twilight* como ejemplo—se trataría de un lector femenino puesto que una historia de romance narrada por una joven adolescente resulta más llamativa para lectoras que cumplan con las mismas características de género y edad que la narradora. Ahora bien, en el caso de *Dracula* se trataría de un lector masculino, ya que como la misma reseña de la *Pall Mall Gazette* lo indica, sólo un verdadero hombre podría leer tal libro que contiene tantos horrores que funcionan en diferentes niveles. Si bien, la polifonía de narraciones⁸ podría decirnos que la novela de Stoker también tiene como lector ideal al público femenino, ya que tenemos dos narradoras femeninas: Mina Harker y Lucy Westerna, que aunque la duración de sus narraciones son cortas, resultan importantes en el desarrollo de la trama. Sin embargo, debemos tener en cuenta que las diversas voces narrativas son predominantemente masculinas y el conflicto es enteramente masculino ya que consiste en rescatar una y otra vez a una damisela en peligro.

⁸ Recordemos que la novela se compone de narraciones en primera persona, hechas por los personajes de la historia. Cabe recordar que aunque está compuesta principalmente de los escritos en los diarios de los personajes, también contiene diarios hechos grabaciones en un fonógrafo por Edward Seward y cartas entre los personajes de Mina y Lucy.

II. Dracula, ¿una novela de horror prototípica?

Aunque la novela *Dracula* también está considerada dentro del género de la literatura gótica, para fines de esta investigación la enmarcaremos en del género del horror ya que demostraré que más que miedo, la masculinidad del vampiro genera sentimientos de disgusto y aversión en los demás personajes con los que entra en contacto durante la novela. En este sentido me remito a una definición abierta del horror, no a un género con un conjunto delimitado de rasgos. Es un hecho que la novela cumple con varias características del gótico como la descripción del espacio diegético o que el personaje principal sea un monstruo, considero que la presencia del monstruo en la novela debe ser analizada puesto que, el monstruo, en este caso el vampiro, es el generador de horror en la novela. De acuerdo con Jeffrey Jerome Cohen en su artículo “Monster Culture (Seven Theses)”, los monstruos tienen 7 rasgos que los distinguen:

- El cuerpo del monstruo es un cuerpo cultural en tanto que encarna un momento cultural, una coyuntura y expresa las preocupaciones de esa época.
- El monstruo siempre escapa, estos personajes después de crear caos. Cohen ejemplifica esto con la figura del vampiro precisamente, que reaparece una y otra vez en textos de diversa índole pertenecientes a épocas distintas. Gracias a que “escapa” reaparece, aunque con un “atuendo ligeramente diferente”
- El monstruo siempre escapa porque no puede ser categorizado, lo cual produce mayores ansiedades dentro de su contexto cultural que suele regirse por un cierto orden conceptual aceptado. Esta dificultad para interpretarlo de acuerdo a las normas predominantes es claramente evidente en su corporalidad, dado que los monstruos suelen ser híbridos, como sería el caso de *Dracula*, que es y no es

un hombre. Dada esta dificultad para ubicarlo en las clasificaciones de la novela, nos obliga a repensar las formas en que organizamos y delimitamos la normalidad.

- El monstruo es la encarnación de la diferencia, incorpora todo aquello considerado como exterior a una cultura o comunidad. Esa diferencia puede ser racial, económica, política y cultural.
- El monstruo siempre está en la frontera entre lo permitido y lo no permitido de tal manera que vigila permanentemente esta frontera y recuerda al público sobre los riesgos de explorar lo incierto, prohibido o desconocido. Pensemos, por ejemplo, en los significados que se asocian con el lugar de origen del conde.
- El miedo al monstruo es en realidad un tipo de un deseo oculto, deseo de no tener límites y a poder transgredir las barreras. “The monster is continually linked to forbidden practices, in order to normalize and to enforce. The monster also attracts”. Esta simultánea repulsión y atracción permite la expresión escapista de fantasías y deseos comúnmente castigados o marginados.
- El monstruo es producto de nuestra imaginación, representa la manera en que percibimos al mundo y sus representaciones, y nos obliga a revisar nuestros supuestos culturales a la raza, el género y la sexualidad, nuestra percepción de la diferencia y los límites de la tolerancia.

No cabe duda de que estos elementos del personaje de Dracula permiten que se clasifique como una novela gótica. Pero estos también son rasgos del monstruo pertenecientes al género del horror, del cual podríamos decir que el gótico es un tipo como veremos más adelante. Basta señalar, siguiendo a Clive Bloom, que aunque “horror” y “gótico” se usan

indistintamente en buena medida porque los orígenes de la literatura de horror se remontan a los inicios de la literatura gótica, no son intercambiables dado que hay relatos góticos que no son de horror y relatos de horror que no tienen elementos góticos. Como ejemplo de los primeros Bloom menciona *Rebecca* de Daphne du Maurier y el cuento “The Cat Jumps” de Elizabeth Bowen como ejemplo de lo segundo.

Como explica Noël Carroll en su libro *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, el género del horror toma su nombre del sentimiento que las novelas buscan provocar en el lector:

Like suspense novels or mystery novels, novels are denominated horrific in respect of their intended capacity to raise a certain *affect*. Indeed, the genres of suspense, mystery, and horror derive their very names from the affects they are intended to promote—a sense of suspense, a sense of mystery, and a sense of horror. The cross-art, cross-media genre of horror takes its title from the emotion it characteristically or rather ideally promotes; this emotion constitutes the identifying mark of horror. (Carroll, 14)

A diferencia del género gótico o del género de terror, los cuales sólo buscan provocar miedo en los lectores, el género del horror además pretende generar desagrado y aversión tanto física como mental hacia un personaje, que en el caso de la novela de Stoker, es Dracula, un personaje ominoso ante el cual no podemos sentir menos que incomodidad, y al igual que Harker, cuando conoce su verdadera naturaleza, asco.

Otros teóricos como Clive Bloom en “Horror Fiction: In Search of a Definition” concuerdan con Carroll al definir al horror como un género aparte del terror o el gótico ya que, como mencioné antes, el horror pretende causar asco. Sin embargo, aunque para algunos autores como Stephen King marcan esta capacidad para provocar “repulsión”

marca la forma de horror más baja, Bloom señala que para el feminismo es la característica esencial del género y se representa principalmente en la corporalidad, fluidos, superficies y cadáveres. Según Bloom, sólo cuando estos agentes que causan asco se convierten en contaminantes que la producción artística o literaria es *art-horror*. Algunas críticas feministas tomaron la característica de repulsión a los fluidos corporales y analizaron los significados simbólicos y psicológicos de estos agentes pudieran tener, entre ellas destaca Julia Kristeva, que analizó, las repercusiones psicológicas a detalle en su teoría de lo abyecto. De acuerdo con, Kristeva, la abyección es una teoría de crisis de la identidad y se centra en el desperdicio de productos corporales excesivos. En esta lectura, el cadáver se convierte en la muerte que infecta a la vida en tanto exceso y desperdicio. Todo aquello que el cuerpo expulsa desestabiliza la estabilidad de la dicotomía dentro/fuera, yo/no-yo.

Bloom resume los principios del horror de la siguiente manera. Siempre está presente lo sobrenatural, demoniaco, violento e impredecible, que usualmente no tiene explicación lógica y sólo se percibe cuando irrumpe en nuestro mundo. A diferencia del relato gótico, el horror rechaza toda explicación racional, apelando a un nivel visceral de respuesta que rebasa cualquier interpretación consciente. Por eso es que incluso los monstruos que la misma ciencia ha creado se satanizan, y la ciencia se convierte en fantasía. El horror es la literatura de la disyunción (221), nos dice Bloom, porque junta dos mundos en un solo espacio donde se explora lo inexplicable. A diferencia del gótico, entonces, el horror se resiste a ofrecernos una explicación lógica a la presencia de un ser demoniaco en la narración y por ende los seres sobrenaturales que aparecen escapan a la explicación científica y sólo pueden tener un origen fantástico o demoniaco. Además, señala que el horror se caracteriza por el viaje o el cruzar a otro mundo fuera de los límites establecidos como el encuentro entre lo “primitivo” lo arcaico y lo “moderno” racional y tecnológico en *Dracula*. Las

definiciones del horror, en su mayoría, enfatizan la dimensión *afectiva* del género, la reacción emocional y sobre todo corporal que busca despertar más que un conjunto de rasgos formales o temas. Y esta reacción en buena medida resulta de que la figura del monstruo transgrede fronteras, normas, prohibiciones prevalecientes en una época determinada aunque, al final como señala el mismo Stephen King, “The purpose of horror fiction is not only to explore taboos to confirm our own good feeling about the status quo by showing us extravagant visions of what the alternative might be”.

Bloom concuerda con Carroll al enfatizar que el rasgo distintivo del horror es la reacción visceral que despierta la figura monstruosa y sus actos. De acuerdo con Carroll, otro factor importante para distinguir al género del horror de otros géneros es la aparición de seres sobrenaturales o extraños dentro del mismo espacio diegético de la novela; es decir que para los mismos personajes de la obra, la apariencia, el comportamiento y las actitudes de estos seres resulten monstruosos porque no son “naturales”, según lo aceptado como tal en ese mundo. En el caso de *Dracula*, podríamos hablar incluso de lo repulsivo:

What appears to demarcate the horror story from mere stories with monsters, such as myths, is the attitude of characters in the story to the monsters they encounter. In works of horror, the humans regard the monsters they meet as abnormal, as disturbances of the natural order. In fairy tales, on the other hand, monsters are part of the everyday furniture of the universe. (Carroll, 16)

Cabe señalar que Carroll diferencia aún más entre el horror y una categoría que él denomina *art-horror*, que sería la clase de horror que se encuentra en las bellas artes. Sin embargo, para fines de esta investigación no se aplicará la categoría *art-horror* a la novela ya que el objetivo principal es establecer que la masculinidad no-normativa del vampiro es

un generador de horror en la novela y no analizar la novela como parte de las bellas artes y explicar cómo funciona el horror en la misma.

Como señala Carroll, a diferencia de otros géneros como los cuentos de hadas, mitos o romances, la presencia de los seres sobrenaturales no resulta “normal”. En el género del horror los personajes son conscientes de la extrañeza de estos seres sobrenaturales y por ello no pueden evitar sentir extrañeza e incomodidad o miedo cuando se encuentran con ellos. En el caso específico de la novela que se analiza en esta tesina, la presencia del vampiro resulta extraordinaria incluso en Transilvania, a juzgar por las reacciones de los lugareños, cuando Jonathan les comenta que va al castillo. Este, por ser un lugar “oriental” y por su radical diferencia con respecto a Inglaterra, facilita que sucedan cosas extrañas. Sin embargo, el vampiro se vuelve aun más extraño y ominoso cuando llega a Londres, ciudad descrita en la novela como el paradigma de la civilización y rectitud. Stoker, incluso, era consciente de esta diferencia geográfica y cultural y la explota en la novela, haciendo conscientes a los personajes de ésta, incluido el propio conde, destaca la diferencia: “We are in Transylvania; and Transylvania is not England. Our ways are not your ways, and there shall be to you many strange things. Nay, from what you have told me of your experiences already, you know something of what strange things here may be” (Stoker, 23). Con esto el conde parece advertir a Harker sobre todas las cosas que le sucederán al tiempo que las justifica ya que al estar en oriente no es de esperarse un comportamiento tan recto como el del inglés por parte de las personas de Transilvania, y abre la puerta a horrores inimaginables puesto que cualquier clase de evento extraño puede suceder.

Además, Carroll nos explica que el origen del monstruoso puede tener un origen sobrenatural o extraterrestre, pero marca como necesaria la presencia de éstos para

diferenciar el horror de otros géneros como el suspenso o el terror en los cuales no necesariamente existen estas criaturas, como ejemplifica a partir del cuento “The Tale Tell Heart” de Edgar Allan Poe, una historia que aunque produce miedo e incluso desagrado no alcanza a ser horror por el énfasis en la dimensión psicológica del cuento y por la falta de un ser sobrenatural que pueda crear estas emociones en el lector (Carroll, 15).

En el caso de la novela de Bram Stoker, el origen del ser monstruoso es sobrenatural, aunque sólo conocemos los orígenes que el mismo Conde nos menciona:

'We Szekelys have a right to be proud, for in our veins flows the blood of many brave races who fought as the lion fights, for lordship. Here, in the whirlpool of European races, the Ugric tribe bore down from Iceland the fighting spirit which Thor and Wodin gave them, which their Berserkers displayed to such fell intent on the seaboard of Europe, aye, and of Asia and Africa, too, till the peoples thought that the werewolves themselves had come. Here, too, when they came, they found the Huns, whose warlike fury had swept the earth like a living flame, till the dying peoples held that in their veins ran the blood of those old witches, who, expelled from Scythia, had mated with the devils in the desert. Fools, fools! What devil or what witch was ever so great as Attila, whose blood is in these veins?' [...]. Ah, young sir, the Szekelys—and the Dracula as their heart's blood, their brains, and their swords—can boast a record that mushroom growths like the Hapsburgs and the Romanoffs can never reach. The warlike days are over. Blood is too precious a thing in these days of dishonourable peace; and the glories of the great races are as a tale that is told.' (Stoker, 32-33)

Desde su genealogía podemos apreciar un origen mítico de la raza de la cual se precia tanto el vampiro y además, también el alto aprecio por su sangre guerrera que lo convirtió en uno

de los guerreros más fuertes de la región. Sin embargo, la genealogía del conde no es su único aspecto sobrenatural; sus habilidades para controlar a los lobos y otros animales, al igual que su poder de seducción sobre los seres vivos, hace pensar al lector que el Conde tiene un origen no humano, además del sabido hecho de que es un vampiro—así que se asocia más con lo animalesco que con lo humano—y, finalmente, los métodos que utiliza la Corte de la luz para poder vencerlo como por ejemplo las estacas de madera, las hostias con las que se santifica la tierra para evitar que el vampiro regrese a este lugar ratifican el origen sobrenatural del monstruo ya que se necesita de elementos divinos para derrotar a un ser sobrenatural. Pero cabe señalar que Stoker emplea los avances científicos y tecnológicos de Europa occidental como un recurso que actúa como motor en la novela, ya que estos avances se superponen a la mentalidad arcaica y retrograda del no muerto, y finalmente ayudan a la corte de la luz a conseguir la victoria sobre éste.

El género del horror también posee como marca distintiva que la respuesta emotiva de los personajes en la novela hacia la criatura ominosa es equivalente a la respuesta de los lectores, “For horror appears to be one of those genres in which the emotive responses of the audience, ideally, run parallel to the emotions of characters. Indeed, in works of horror the responses of characters often seem to cue the emotional responses of the audience” (Carroll, 17). Según Carroll, idealmente la aversión que sienten los personajes en la novela trabaja paralelamente con una reacción semejante por parte del lector; para ejemplificar este punto, el propio Carroll toma como modelo a *Dracula* y cita el siguiente ejemplo de la novela: “As the Count leaned over me and his hands touched me, I could not repress a shudder. It may have been that his breath was rank, but a horrible feeling of nausea came over me, which do what I would, I could not conceal” (Stoker, 20). La novela de Stoker manipula al lector para que sienta el mismo desagrado que siente Harker por el Conde, ya

que describe al vampiro como un ser repugnante con un aliento putrefacto que invita al lector a imaginar el posible aliento de un cadáver ambulante; aunando a la detallada descripción de los dientes del conde que, como Carroll menciona, nos produce desagrado porque no queremos ser tocados por ellos (Carroll, 17). Sin embargo, la repulsión de Harker no sólo se debe al aliento del Conde, en gran parte se debe a su extraña apariencia:

His face was a strong—a very strong—aquiline, with high bridge of the thin nose and peculiarly arched nostrils; with lofty domed forehead, and hair growing scantily round the temples, but profusely elsewhere. His eyebrows were very massive, almost meeting over the nose, and with bushy hair that seemed to curl in its own profusion. The mouth, so far as I could see it under the heavy moustache, was fixed and rather cruel-looking, with peculiarly sharp white teeth; these protruded over the lips, whose remarkable ruddiness showed astonishing vitality in a man of his years. For the rest, his ears were pale and at the tops extremely pointed; the chin was broad and strong, and the cheeks firm though thin. The general effect was one of extraordinary pallor. Hitherto I had noticed the backs of his hands [...] and they had seemed rather white and fine; but seeing them now close to me, I could not but notice that they were rather coarse—broad, with squat fingers. Strange to say, there were hairs in the centre of the palm. The nails were long and fine, and cut to a sharp point. (Stoker, 20)

La descripción del Conde es más cercana a la descripción de un animal que la de un humano, lo que genera inquietud en Harker ya que no puede sentir empatía con el anciano conde. Esta descripción perturba al joven inglés, quien hace hincapié en las manos del vampiro, que el narrador hábilmente asemeja con garras, y lo convierten en un depredador que debe ser temido incluso antes del ataque. Más aún, esta visión es compartida por otros

valerosos jóvenes ingleses como el Dr. Seward que más adelante describe a Dracula como una bestia: "His eyes flamed red with devilish passion; the great nostrils of the white aquiline nose opened wide and quivered at the edges; and the white sharp teeth, behind the full lips of the blood-dripping mouth, champed together like those of a wild beast" (Stoker, 305). La animalidad del conde queda explícita en esta descripción, al igual que su semejanza con un depredador; sin embargo, agrega una nueva característica que Harker no había notado, el salvajismo y con ello la brutalidad que representa el conde como depredador. Recordemos que el conde aterroriza a las aldeas cercanas a su castillo, como en el pasaje donde secuestra a un bebé para alimentar a las vampiresas y cuando la madre va al castillo para recuperar a su hijo es devorada por los vampiros del lugar. Además, cabe señalar que ningún animal que asemeja es sinónimo de nobleza, como señalaría La Cadena de los Seres; al contrario, son animales que tienen malas connotaciones para la sociedad e incluso son considerados como plaga como, lo serían los murciélagos o lobos.⁹

Cabe señalar que no sólo la desagradable figura del conde es lo que vuelve esta novela, un ejemplo del género del horror. Este personaje está ligado a lo que H.P. Lovecraft nos señala en *Supernatural Horror in Literature* como principal característica en este género literario: "Atmosphere is the all-important thing, for the final criterion of authenticity is not the dovetailing of a plot but the creation of a given sensation" (Lovecraft,

⁹. El lado animalesco del conde se ve reforzado con los paralelismos que se establecen entre Renfield y la llegada del Dracula a Londres. Conforme el vampiro se aproxima el 'demente' comienza a mostrar una extraña fascinación por animales como moscas, arañas, aves; los cuales atrapa, alimenta y posteriormente usa como señuelo para cazar a su siguiente presa, tendencia que culmina con su deseo ferviente de un gato que le es negado por el Dr. Seward. Exceptuando al gato que nunca obtiene y al gorrión que Renfield mismo devora, los demás animales son considerados como dañinos e incluso plagas y crean asco en el doctor cuando descubre los siniestros planes que el enfermo les tiene destinado; sin embargo, el efecto en el doctor cuando descubre que Renfield ha devorado a un gorrión es de horror, ya que al ser un gorrión un animal más noble que una mosca, provoca un sentimiento de empatía y de profundo rechazo y desprecio hacia Renfield por atentar a una criatura tan indefensa como esa.

web). La atmósfera y la ambientación refuerzan el sentimiento de horror en Jonathan al saberse prisionero en el castillo de Dracula: le resulta opresiva y lo lleva cada vez más cerca de un colapso nervioso, sobre todo le produce horror al joven Harker saber que se encuentra en un ambiente lleno de vicio y hace todo lo posible por escapar: “When I found that I was a prisoner a sort of wild feeling came over me. I rushed up and down the stairs, trying every door and peering out of every window I could find; but after a little the conviction of my helplessness overpowered all other things” (Stoker, 30). La atmósfera que se ha creado alrededor de Harker parece desesperanzadora para el joven inglés y para el lector y de hecho creemos que el encierro significará su fin, hasta que Mina recibe una carta para informarle el estado y el paradero de su prometido. El encierro es un recurso que fomenta la atmósfera del horror; sin embargo, en la novela la situación de aprisionamiento y desesperación en la que se encuentra Jonathan está relacionada con la feminización de este personaje, que en ese momento es incapaz de ser independiente, como se esperaría de un personaje masculino, al igual que nos recuerda a la imagen común de una dama en apuros que está encerrada y espera ser rescatada del castillo. En esta escena, la atmósfera del espacio diegético es sumamente importante ya que marca la pauta para que cosas horribles puedan suceder como se observa en varios episodios de la novela donde la atmósfera anticipa la presencia del vampiro, por ejemplo, la tormenta en Whitby que anuncia la llegada del conde a Inglaterra. Recordemos también las escenas en el cementerio cuando la corte de la luz se dispone a acabar con la vampiresa Lucy y como la atmósfera se vuelve sombría, llena de neblina durante la noche fría. Es decir, la atmósfera ayuda a reforzar el sentimiento de horror presente en la novela aunque no es por sí misma un generador del mismo sentimiento, por lo que en este trabajo no se hará una revisión exhaustiva de ella.

Conforme avanza la novela, nos damos cuenta de que el conde establece una relación con la atmósfera puesto que, mientras más se acerca a Londres, se vislumbra una atmósfera ominosa reflejada en las tormentas y en los súbitos cambios de clima en cuanto el conde aparece, como vemos en las primeras líneas del recorte de periódico en el diario de Mina “Whitby./ One of the greatest and suddenest storms on record has just been experienced here, with results both strange and unique” (Stoker, 82). La tormenta cumple con la función de crear un ambiente propio del horror, pero también cumple con la función de avisar al lector que algo profundamente siniestro ha llegado a un lugar donde previamente reinaba la calma y confirma el vínculo anteriormente establecido entre Dracula y la naturaleza y el gran poder que éste ejerce sobre ella.

Finalmente, cabe mencionar que la respuesta de los personajes y los lectores no funciona como un espejo; sin embargo los lectores y los personajes deben compartir la mayoría de los parámetros morales, estéticos y culturales; de otro modo la premisa del horror no funcionaría del todo ya que la presencia de los monstruos dejaría de ser—como el nombre indica—monstruosa. Es por ello que, “The monsters of horror, however, breach the norms of ontological propriety presumed by the positive human characters in the story” (Carroll, 16). Con ello, también se sugiere que la historia debe presentar un personaje con las características positivas que el monstruo no posee. En el caso de la novela de Bram Stoker, debemos entender que se estructura a partir de relaciones binarias de opuestos: para que el vampiro resulte monstruoso y desagradable necesitamos la presencia de la Corte de la Luz que encarna todas las cualidades positivas y deseables de las que el Conde carece y con ello poder establecer lo que resulta desagradable y reprehensible en comparación con lo valeroso y paradigmático.

III. *Dracula*: una masculinidad poco convencional

Desde su publicación en 1897, *Dracula* de Bram Stoker ha sido objeto de la crítica literaria. En parte, este hecho se ha debido a su trama, pero sobre todo a sus personajes, es por ello que se ha estudiado desde diversas aproximaciones críticas, tales como el feminismo, debido a los roles que desempeñan las protagonistas femeninas, Lucy y Mina. Los estudios poscoloniales ofrecen una lectura crítica de los tintes imperialistas de la corte de la luz que representa al imperio inglés y los valores que promovía, en su apogeo en la época y el primitivismo de *Dracula*, representante del orientalismo y valores que el imperio inglés consideraba opuestos a la civilización. Esta perspectiva enfatiza la orientación propagandista que el autor da en su defensa del proyecto imperial, al hacer triunfadores a los ingleses sobre el primitivismo del no muerto. Tenemos como ejemplo el ensayo de Stephen D. Arata, *The Occidental Tourist: Dracula and the Anxiety of Reverse Colonization*. en el cual el autor enfatiza la importancia del contexto histórico ya que gracias a este podemos entender todas las ansiedades de la sociedad victoriana que *Dracula* encerraba ya que representaba no sólo las costumbres que los ingleses intentaron suprimir en el proceso de colonización, sino que el vampiro representa el proceso de colonización a la inversa, una ansiedad palpable en la época ya que en la sociedad había un gran sentimiento de culpa racial, moral y espiritual por parte de los ingleses sobre las culturas colonizadas.

La crítica ha ahondado en estudios fílmicos debido a las diversas adaptaciones que esta novela ha tenido a lo largo de la historia fílmica, entre las cuales destacan las adaptaciones de Tod Browning con el homónimo *Dracula* (1931); *Horror of Dracula* (1958) de Terrence Fisher; *Dracula* (1979) de John Badham; y finalmente *Bram Stoker's*

Dracula (1992) de Francis Ford Coppola, pero también en la influencia que ha tenido en otras películas tales como *Nosferatu eine Symphonie des Grauens* (1922) de F. W. Murnau; *Van Helsing* (2004) de Stephen Sommers; *Scars of Dracula* (1970) de Roy Ward Baker; *The Brides of Dracula* (1960) de Terence Fisher, etc. Del mismo modo, esta novela, al igual que muchas obras que conforman el corpus de lo que se denomina como literatura vampírica, han sido ampliamente estudiadas por los Queer Studies, debido a la androginia que encarna la figura del vampiro y a lecturas de relaciones homoeróticas entre los mismos. Tenemos como ejemplo el ensayo *Dracula, The Closet and The Marriage Plot* en el que Barry McCrea nos explica que la conocida interpretación de que es un personaje heterosexual y orientalizado y gracias a esto debemos entender que resultaba una perversión en la época victoriana. Además, McCrea nos sugiere que es posible interpretar que Stoker era homosexual y que la creación de esta novela supondría un escape sobre la represión sexual en Inglaterra del siglo XIX. Sin embargo, la teoría queer se ha enfocado en establecer una relación entre la vida del autor y su obra y no solamente al estudio de ésta, es por ello que no ofrece un gran aporte a esta investigación.

Después de la perspectiva que abordan los Queer Studies, los estudios de género, en especial los enfocados en la masculinidad no han estudiado la novela en detalle, a excepción de los autores como John Allen Stevenson en su artículo “A Vampire in the Mirror: The Sexuality of Dracula”, y Christopher Craft en “Kiss Me with those Red Lips: Gender and Inversion in Bram Stoker's Dracula”. En el primero, Allen Stevenson hace énfasis en la sexualidad del vampiro que en algunas ocasiones ha sido considerada como incestuosa por la famosa escena en la cual Dracula defiende a Jonathan Harker del ataque

de las vampiras en el castillo¹⁰, porque el conde puede considerarse como su padre por haberlas transformado en no muertos; sin embargo, el vampiro al afirmarles “Yes, I too can love; you yourselves can tell it from the past. Is it not so? [...]” (Stoker, 43) se da a entender que entre el conde y las vampiras ha existido una relación erótica/amorosa y el crítico hace un análisis antropológico/social de la inserción del incesto dentro de la sociedad.

En el segundo artículo mencionado, Craft se concentra en estudiar la inversión de género que hay en la novela, analizando a profundidad y contrastando los personajes de Dracula-Mina Harker y Jonathan Harker-las novias de Dracula. Craft hace su análisis tomando como eje conductor la boca de los personajes, y se enfoca en la boca del conde que, de acuerdo con el crítico, sugiere que ambos géneros coexisten en él: Dracula es femenino y masculino, puesto que es capaz de penetrar con la mordida pero tiene las características sensuales relacionadas con una *femme fatale*.

Es por ello que mi intención es ahondar en las construcciones de la masculinidad en la novela, ya que este aspecto ha sido dejado de lado porque no hay únicamente una masculinidad sino al menos dos, que se construyen por medio del contraste. Para ello utilizaré como marco teórico a Joan Scott y su artículo “El género: una categoría útil para el análisis histórico”. Como la misma autora señala, cuando se dice que se estudia el género generalmente se hacen descripciones de las mujeres y la feminidad y no de la relación cambiante entre la masculinidad y la feminidad que supone un verdadero análisis de género, porque la masculinidad sólo existe en contraste con la feminidad y viceversa: las identidades de género son inherentemente relacionales. Por ende, al enfatizar únicamente la experiencia de las mujeres inadvertidamente se sugiere que “género es sinónimo de

¹⁰ Que han adquirido el nombre de ‘las novias de Dracula’, término que yo usaré en adelante.

mujeres” y en consecuencia el énfasis recae en las distinciones biológicas entre varones y mujeres y en el “antagonismo sexual”. Sin embargo, Scott propone un análisis cultural de los géneros que privilegia su naturaleza construida e histórica:

[...] género se emplea también para designar las relaciones sociales entre sexos. Su uso explícito rechaza las explicaciones biológicas, del estilo de las que encuentran un denominador común para diversas formas de subordinación femenina en los hechos de que las mujeres tienen capacidad para parir y que los hombres tienen mayor fuerza muscular. En lugar de ello, género pasa a ser una forma de denotar las "construcciones culturales", la creación totalmente social de ideas sobre los roles apropiados para mujeres y hombres. Es una forma de referirse a los orígenes exclusivamente sociales de las identidades subjetivas de hombres y mujeres. Género es, según esta definición, una categoría social impuesta sobre un cuerpo sexuado. (Scott, 7)

Más aún, Scott explica que entender los géneros desde una perspectiva únicamente feminista y sólo atender la supuesta subordinación de la feminidad ante la masculinidad sería erróneo, puesto que la masculinidad, a su vez, también se encuentra subordinada a la feminidad. Sin embargo, tanto la masculinidad como la feminidad se encuentran definidas por una sociedad específica, en la cual ambos géneros coexisten.

Cabe señalar que aunque el sexo es un factor importante para definir el género, no es determinante (Scott, 7) puesto que el sexo no determina la manera de ejercer el género. Por ejemplo, en la novela, tanto Dracula como Mina Harker tienen comportamientos y actitudes que en su entorno social son propios del sexo opuesto: ella en ocasiones es masculina y él, femenino.

Cualquier análisis de la identidad de género debe contemplar también la construcción de la masculinidad, ya que la identidad masculina como la femenina es variable y el resultado de muchos factores sociales, pero sobre todo económicos, específicamente en esta novela, puesto que estos determinan el modelo dominante de la sociedad y con ello el modelo de masculinidad deseable. Por ende, tendríamos que entender la masculinidad de la Corte de la Luz como el modelo de género dominante puesto que los hombres que la componen son presentados como representantes del modelo económico del imperio inglés, y una sociedad burguesa; en cambio, el vampiro representa un modelo económico y una sociedad feudal y con ello retrata el retroceso que se buscaba eliminar durante el siglo XIX y por ello su masculinidad puede considerarse como perversa.

Hasta ahora he establecido cómo diversos autores han estudiado el tema de la masculinidad en la novela desde diversas disciplinas que pueden interesarse en los estudios de género y cómo podrían aplicarse éstos mismos a *Dracula*. Sin embargo, mi análisis de la novela se enfocará en el análisis de un género con características consideradas como normativas —las que conforman un modelo de masculinidad deseable a la que los hombres deben adherirse— y cómo es que cuando no se cumplen estas características el género literario al que pertenece la novela se ve reforzado por este hecho. Un verdadero *gentleman*, ¿qué se esperaba de la masculinidad en la Inglaterra victoriana? La masculinidad se definía como no-feminidad.

En la novela, podemos identificar grados de masculinidad, que van desde lo no-normativo representado por Dracula hasta lo más normativo encarnado por los hombres que conforman parte de la corte de la luz; sin embargo, incluso al interior de esta agrupación heroica es posible encontrar grados diferentes de masculinidad normativa que podemos

clasificar de acuerdo con la raza, la nacionalidad y la clase. Es por ello que un personaje como Quincey Morris no es el prototipo de masculinidad esperada ya que es estadounidense y, aunque posee una fortuna considerable, no tiene un alto rango social sustentado por un título nobiliario: “Mr Morris doesn't always speak slang—that is to say, he never does so to strangers or before them, for he is really well educated and has exquisite manners—but he found out that it amused me to hear him talk American slang, and whenever I was present, and there was no one to be shocked, he said such funny things” (Stoker, 63). Como explica Lucy, Quincey Morris es un hombre bien educado y goza de una buena posición social como lo demuestran sus modales; sin embargo, hace alarde de sus características estadounidenses para poder conquistar a la jovencita aunque es consciente de que eso lo demerita ante la sociedad inglesa, por eso cuando habla con otras personas prefiere demostrar sus buenos modales porque lo acercan al ideal de *gentleman*.

Caso curioso resulta la figura del *gentleman* ya que aunque no es un concepto utilizado en la novela, remite a una imagen recurrente en ella, en varias ocasiones se usa este concepto como sinónimo de buenos modales, elegancia y distinción en los personajes masculinos de la novela. Por ejemplo, como cuando Lucy se siente desolada por rechazar a Quincy Morris lo identifica como tal:

“Here was I almost making fun of this great-hearted, *true gentleman*. I burst into tears—I am afraid, my dear, you will think this is a very sloppy letter in more ways than one—and I really felt very badly. Why can't they let a girl marry three men, or as many as want her, and save all this trouble? But this is heresy, and I must not say it. I am glad to say that, though I was crying, I was able to look into Mr. Morris's brave eyes, and I told him out straight [...]” (Stoker, 65)

Incluso, la propia Lucy se siente culpable por haber rechazado a tan notable y distinguido *gentleman*.

En otras ocasiones en las que se refieren específicamente a Van-Helsing, los otros personajes lo identifican como un *foreign gentleman*, debido a su alto grado de educación y a sus buenos modales; sin embargo, la servidumbre no puede dejar de recalcar el hecho de que es extranjero y por lo tanto no es un verdadero *gentleman*: “In the hall two of the maids came to me, and asked if they or either of them might not sit up with Miss Lucy. They implored me to let them; and when I said it was Dr Van Helsing's wish that either he or I should sit up, they asked me quite piteously to intercede with the 'foreign gentleman.'” (Stoker, 139). Más aún, en este caso *gentleman* es un apelativo de respeto ya que es la figura de autoridad que tiene la última palabra sobre la salud de Lucy y en cuanto a quien debe o no cuidar su cabecera durante la terrible enfermedad.

En otro caso tenemos al personaje de Arthur, quién no necesita que nadie más lo describa o avale como un *gentleman*, él mismo se impone esta categoría y la coloca al mismo nivel de su fe cristiana, lo que puede interpretarse a que este personaje equipara al grado de *gentleman* como una virtud misma:

Then Arthur spoke out: —'Dr Van Helsing, I don't quite like to buy a "pig in a poke," as they say in Scotland, and if it be anything in which my honour as a gentleman or my faith as a Christian is concerned, I cannot make such a promise. If you can assure me that what you intend does not violate either of these two, then I give my consent at once; though, for the life of me, I cannot understand what you are driving at'. (Stoker, 219)

Cabe recalcar que ninguna de estas categorías —que el mismo personaje considera como máximas virtudes— deben de ser puestas en juego por ningún motivo, ni siquiera la

salvación misma de su amada Lucy, que es el conflicto central de este episodio, es un aliciente suficiente para romper cualquiera de estas dos virtudes.

Al igual que Quincey Morris, Abraham Van-Helsing, aunque es un hombre sumamente educado —hecho que se ve reflejado en sus múltiples títulos académicos como “M.D., D.PH., D.LITT., ETC., ETC.” (Stoker, 121)— y es quien resuelve el misterio de la enfermedad de Lucy y sabe como derrotar al vampiro, no puede ser el modelo de masculinidad normativa ya que es holandés:

He is a seemingly arbitrary man, but this is because he knows what he is talking about better than anyone else. He is a philosopher and a metaphysician, and one of the most advanced scientists of his day; and he has, I believe, an absolutely open mind. This, with an iron nerve, a temper of the ice brook, an indomitable resolution, self-command and toleration exalted from virtues to blessings, and the kindest and truest heart that beats—these form his equipment for the noble work that he is doing for mankind—work both in theory and practice, for his views are as wide as his all-embracing sympathy. (Stoker, 121)

Van-Helsing posee todas las cualidades que puede desear un hombre científico en la cultura occidental: es sumamente educado —es filósofo, metafísico, entre muchos otros títulos más—, tiene un temperamento inquebrantable aunque su conducta puede ser interpretada como necia o arbitraria, pero sobre todo un corazón noble y sincero; sin embargo, su peculiar conducta no es lo que lo aleja de la masculinidad prototípica, su origen holandés lo descarta como el caballero esperado.

Un caso similar es Jack Seward que pese a ser inglés y tener una carrera prometedora en el campo de la medicina, específicamente la psiquiatría —recordemos que él dirige y administra el asilo de enfermos mentales en donde se encuentra Renfield, el

serviente de Dracula— y una economía estable, no tiene un título nobiliario. Es por esto que, de acuerdo con los estándares impuestos por la raza y la clase, Sir Arthur Holmwood representaría la masculinidad normativa dentro de la novela puesto que es inglés y posee la clase social más elevada ya que tiene un título nobiliario y una gran fortuna.

Si bien es cierto que los títulos nobiliarios son un rasgo del gentleman, estos mismos no garantizan que el poseedor de éstos lo sea. Tenemos como ejemplo a Quincy Morris, el joven que por ser estadounidense carece de un título nobiliario; sin embargo, como bien menciona la misma Lucy, sus buenos modales y educación, además de su buena posición económica le hacen acreedor al título de *gentleman*. Sin embargo, debemos tener en cuenta que a pesar de no tener un título nobiliario Quincy Morris tiene una posición social que le permite estar cerca de un Lord como Arthur.

Ahora bien, el caso de Dracula resulta curioso puesto que, aunque cumple con ciertos aspectos de género y clase, no cumple en absoluto con la característica de la raza. Si bien es cierto que el vampiro posee un cuerpo sexuado que lo clasifica como varón, en lo que respecta a la raza del vampiro, ésta dista mucho de ser la que dicta el canon —la inglesa— no solamente es una raza oriental sino que su raza y sus mismos orígenes se remontan a Atila, símbolo de barbarie e incivilización, de los cuales el conde se siente sumamente orgulloso como se muestra en la escena, que ya se ha comentado anteriormente en este trabajo, en la que le cuenta a Jonathan Harker sobre su glorioso linaje y como éste conquistó a todos los pueblos cercanos a él.

El conde considera que su raza es superior a muchas otras sobre todo en el arte de la guerra en la cual la raza del vampiro se caracteriza por la victoria en el combate cuerpo a cuerpo además de tener la firme convicción de que su raza había logrado vencer incluso a otros seres sobrenaturales, recordemos la escena en donde el conde le cuenta la historia de

su noble linaje a Jonathan Harker y se jacta de como las mismas brujas no eran rivales para los Skelzers que descendían del misto Atila. Sin embargo, aunque la raza del conde y la masculinidad que ésta supone podría resultar válida durante la Edad Media no puede ser considerada del mismo modo en la Inglaterra victoriana puesto que, a pesar de todas las guerras y rebeliones por las que estaba pasando el imperio inglés, la guerra había perdido su pedestal en las actividades socialmente vanagloriadas, sobre todo en una clase social elevada como a la que pertenece el conde, a menos que el rango en la milicia fuera tan elevado como su clase social.

Incluso el mismo Van-Helsing reconoce la grandeza de la raza del conde al explicarle al resto de la corte de la luz sobre el origen del vampiro “The Draculas were, says Arminius, a great and noble race, though now and again were scions who were held by their coevals to have had dealings with the Evil One.” (Stoker, 259-260) Sin embargo, Van Helsing enfatiza que, a pesar una raza de origen ilustre, al estar relacionado con rituales oscuros, Dracula se vuelve nuevamente un ser poco educado, ya que no se guía por el razonamiento y la adquisición de conocimiento formal. Esto nos lleva a decir que finalmente es el conocimiento y la educación lo que logran acabar con el vampiro ya que la investigación y avances científicos por parte de Van Helsing y la Corte de la Luz hacen posible derrotar a Dracula.

Respecto a la clase, el resultado es aún más interesante puesto que aunque el conde pertenece a la aristocracia y posee un título nobiliario éste sólo lo aleja más del ideal. Al ser “oriental” y remontarse al mismo Gengis Khan, el mismo conde da pie a entender que pertenece a un sistema feudal caduco, que ya no tiene cabida dentro de la sociedad inglesa del XIX.

Sin embargo, el efecto de horror del conde no radica únicamente en los elementos antes mencionados, la masculinidad del conde también se ve disminuida —acaso feminizada— por la manera en que el vampiro ejerce su sexualidad. Como vemos en varios episodios, el conde no tiene reparo en seducir mujeres hermosas como las que encontramos dentro de su castillo, que ya se han rendido ante su juego de seducción. Al llegar a Inglaterra, se dispone a seducir a Lucy que después de una larga batalla también sucumbe ante el conde. Sin embargo, los verdaderos objetos de deseo para Dracula están representados en dos figuras masculinas como lo son el matrimonio Harker, Jonathan y Mina, que en puntos específicos de la historia representan un ejemplo de masculinidad¹¹. Primeramente, Jonathan se vuelve su objeto de deseo y se insinúa que llega a sentir amor por el joven inglés, como vemos en la escena en la cual Harker es atacado por las vampiresas:

How dare you touch him, any of you? How dare you cast eyes on him when I had forbidden it? Back, I tell you all! This man belongs to me! Beware how you meddle with him, or you'll have to deal with me.' The fair girl, with laugh of ribald coquetry, turned to answer him:—

'You yourself never loved; you never love!' On this the other women joined, and such a mirthless, hard, soulless laughter rang through the room that it almost made me faint to hear; it seemed like the pleasure of fiends. Then the Count turned, after looking at my face attentively, and said in a soft whisper:—

¹¹ Aunque no sean los ejemplos de masculinidades prototípicas, ambos personajes poseen en mayor o menor medida características masculinas mayores a las femeninas; esto es de vital importancia en el caso de Lucy, del cual se hablará más tarde

'Yes, I too can love; you yourselves can tell it from the past. Is it not so? Well, now I promise you that when I am done with him, you shall kiss him at your will. Now go! go! I must awaken him, for there is work to be done.' (Stoker, 43)

Al encontrar a Jonathan en peligro, Dracula convierte a Harker en su objeto de deseo máspreciado, incluso sobre las vampiresas que son descritas con una belleza sensual y voluptuosa. Este hecho pone en duda la masculinidad del conde, por el presunto homoerotismo que presenta. Con sus acciones, Dracula no sólo nos hace pensar en su probable homoerotismo, sino que hacen al lector preguntarse qué relación mantiene el vampiro con las vampiresas, con lo cual las supuestas prácticas sexuales anormales de Dracula aumentan. Otro aspecto interesante sale a relucir en este punto, ya que, al ser el vampiro el que convirtió a las mujeres en vampiresas podría interpretarse que él es como un padre 'biológico' para ellas, pero al mismo tiempo se da a entender que mantuvo una relación sentimental en incluso sexual con ellas "Yes, I too can love; you yourselves can tell from the past. Is it not so?" como Dracula mismo les recuerda, alguna vez él sintió amor por ellas. Estas cavilaciones aumentan la no-normatividad de la masculinidad del conde, puesto que el incesto en la sociedad occidental es considerado como una práctica sexual indeseable. Incluso cuando Dracula ejerce su deseo de manera heterosexual, este ejercicio sigue siendo no normativo dentro de la sociedad occidental, ya que, al haber establecido una relación con las tres vampiresas no sólo hay una relación incestuosa sino que rompe la relación monógama preconcebida en oriente, puesto que las tres vampiresas viven en el castillo del conde —como lo estarían en un harem en oriente— y acostumbran estar juntas en la misma habitación. Resulta curioso que éste sea el mismo lugar donde las vampiresas atacan al joven inglés y donde el conde lo defiende del ataque del resto de sus novias, detalle que puede interpretarse como la inserción y aceptación de Harker en el harem, lo

cual no sólo des-normativiza la figura del conde sino también la de Harker. En Inglaterra, puede interpretarse que el conde se auto-impone la tarea de hacer un harem como el que tenía en Transilvania, lo que ocasiona la transformación de Lucy y la búsqueda de hacer lo mismo con Mina, lo cual lo llevará a su final.

En cuanto a la feminidad, con la llegada del *fin de siècle* las fronteras de género comenzaban a tornarse borrosas, como lo indican fenómenos sociales como el ‘New Woman’ que representaban una amenaza para la identidad de género normativa: “The rise of the New Woman at *the fin de siècle* was symptomatic of an ongoing challenge to the monolithic ideological certainties of mid-Victorian Britain” (Ledger, 22). Incluso, la amenaza del vampiro y su masculinidad ambigua en la novela aumenta al tener la contraparte de feminidad no-normativa, puesto que la feminidad no-normativa puede ser rastreada a un fenómeno social tangible durante finales de siglo XIX. Como ya he mencionado anteriormente, la masculinidad en *Dracula* no sólo se ve amenazada con toda la ambigüedad que representa el vampiro sino con las New Women, representadas en Mina Harker y Lucy Westerna. Ahora bien, el ejercicio de género de Mina, mayormente, representa una amenaza contra las cualidades de género establecidas por la época ya que una mujer con las características masculinas como lo son: un intelecto agudo, ejercicio de una profesión y la capacidad de viajar sola hasta Europa del este, representan un modelo de feminidad que no era bien visto durante la época victoriana puesto que durante este periodo se promovía la imagen de una mujer que está en casa, dedicada a criar a los hijos y asegurarse de que nada falte en el hogar, características que se encarnan en el poema ‘The Angel in the House’ de Coventry Patmore. Si bien este tema es interesante por sí mismo, cabe señalar que no es el objetivo principal de esta investigación ya que este tema se

concentra en la feminidad y el fenómeno de 'New Woman' y no en la masculinidad no normativa que encarna el personaje Dracula.

Finalmente, tenemos que tener en cuenta que todos estos factores resultan aberrantes ya que desafían la norma impuesta por la sociedad y causan un efecto de horror puesto que amenazan todos los valores que se consideraban buenos, admirables e imitables. Recordemos también que durante el *fin de siècle*, los victorianos sentían una fuerte ansiedad por no saber lo que se aproximaba en el futuro cercano y lo que la modernidad traería. Es por ello que resulta lógico que todas estas ansiedades y temores tomen forma en un ser, no sólo monstruoso, sino que también amenaza todo lo que los victorianos entendían como normativo y bueno en términos generales, así que para lograr el último efecto es necesaria la presencia de una característica que resalte algo que se consideraba inalterable como lo es el género.

Conclusiones

Como conclusión, quiero apuntar que este trabajo se presenta como sólo un esbozo del complejo mundo de los estudios de género aplicado únicamente a la novela *Dracula* y se limita al análisis en el campo de la masculinidad, aunque hay que tener en cuenta que al estudiarlo desde la perspectiva de la feminidad la lectura puede ser igual de interesante y enriquecedora. Finalmente, el hecho de que aparezca un monstruo, seres sobrenaturales y la ambientación de la misma son fundamentales para lograr el efecto gótico y de terror. Sin embargo, no es posible alcanzar el efecto de horror si no tomamos en cuenta la masculinidad, factor que considero capaz de producir aversión física como el género literario requiere, a diferencia de los géneros literario de los mencionados anteriormente. Sin embargo, la masculinidad resulta sorprendente si tomamos en cuenta el contexto social en el que la novela fue escrita, ya que dentro de ese contexto específico, la masculinidad fuera de la norma resulta verdaderamente aberrante en una sociedad que estaba sumamente preocupada por conservar viejos valores y normas sociales, muchos de ellos inmiscuidos con el género. Sin embargo, también es cierto que durante finales del siglo XIX hubo mayor apertura a diferentes manifestaciones de la masculinidad como el *Dandy* o las *New Woman*. A pesar de esto, para los últimos años de ese siglo también hubo una estigmatización de cualquier variación de la norma, que se debió en gran parte a la manipulación mediática del juicio contra Oscar Wilde por los cargos de sodomía, indecencia pública y perversión de la juventud.

Es por ello que una novela que rompe la norma de la masculinidad normativa de diversas maneras genera un efecto de horror innegable, puesto que la masculinidad en *Dracula* se ve afectada desde los ámbitos de la clase, la raza, el género e incluso la sexualidad; todos estos factores son puestos a prueba por Bram Stoker, aunque al mismo

tiempo el autor reafirma los valores normativos que la sociedad victoriana no sólo promovía sino que respaldaba. Con la presencia de todas estas características que al final son destruidas por la masculinidad normativa se establece que la masculinidad no normativa no tiene cabida dentro de la sociedad y que no podrá sobrevivir dentro de ésta misma.

Finalmente, creo que el horror que genera el contraste de masculinidades en la novela es poco apreciable desde la perspectiva de un lector occidental moderno, ya que al estar expuesto a un gran número de identidades de género en su vida cotidiana, es probable que deje de percibir la repugnancia y la intensidad del miedo que este hecho causaba en el hombre victoriano, que no estaba dispuesto a aceptar una identidad de género diferente a la estrictamente heterosexual y occidental. Una vez que se tienen en cuenta todos estos factores, podemos ampliar el tema de la masculinidad en esta novela y enriquecer la crítica que se ha generado sobre ésta, así como la identidad de género que sigue siendo recurrente hasta el día de hoy.

Bibliografía

- Allen Stevenson, John. "A Vampire in the Mirror: The Sexuality of Dracula," *Modern Language Association*, Vol. 103, No. 2 (marzo, 1988), pp. 139-149, PMLA. JSTOR, Web. 5 sept. 2011. eBook.
- Arata, Stephen D. "The Occidental Tourist: 'Dracula' and the Anxiety of Reverse Colonization", *Victorian Studies*, Vol. 33, No. 4 (verano, 1990), pp. 621-645, JSTOR, 15 feb. 2014. eBook.
- Berberich, Christine. *The Image of the English Gentleman in Twentieth-Century Literature. Englishness and Nostalgia*. Reino Unido: Ashgate, 2007. eBook.
- Bloom, Clive. "Horror Fiction: In Search of a Definition" en *A New Companion to the Gothic*. Reino Unido: Blackwell Publishing Ltd, 2012. eBook
- Brent Shannon. "ReFashioning Men: Fashion, Masculinity, and the Cultivation of the Male Consumer in Britain, 1860–1914". *Victorian Studies*, vol. 46, núm. 4, verano 2004. 597-630. eBook.
- Butler, Judith. "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista" en *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Londres: Johns Hopkins University Press, 1990. eBook.
- Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Nueva York: Routledge, 1999. eBook.
- Chaves, José Ricardo. "Vampirismo y sexualidad en el siglo XIX" en *Anuario de Letras Modernas*. Ciudad de México: UNAM, 1999. Impreso.
- Cohen, Jeffrey Jerome. "Monster Culture (Seven Theses)" en *Monster theory: Reading Cultures*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. eBook.
- Coleridge, Samuel Taylor, "Biographia Literaria", en *The Oxford Anthology of English vol. II.*, Nueva York: Oxford University Press, 1965. Impreso.
- Courbain, Alan, ed. *Historia del cuerpo. V. 2 De la Revolución Francesa a la Gran Guerra*. Trad. Paloma Gómez, María José Hernández y Alicia Martorell. Madrid: Taurus, 2005. Impreso.

- Craft, Christopher. "Kiss Me with those Red Lips: Gender and Inversion in Bram Stoker's Dracula", *Representations*, No. 8 (otoño, 1984), pp. 107-133. JSTOR. 5 sept. 2011. eBook.
- Davidson, Carol Margaret. *Bram Stoker's Dracula. Sucking Through the Century, 1897-1997*. Toronto: Dundurn Press, 1997. eBook.
- Driscoll, Molly. "Bram Stoker books: The 5 best movie adaptations" en *The Christian Science Monitor*. Web, 7 enero 2013.
- Gibson, Matthew. *Dracula and the Eastern Question. British and French Vampire Narratives of the Nineteenth-Century Near East*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2006. eBook.
- Limber, Ana. "'Twilight' by Stephenie Meyer - Book Review", en About Bestsellers, Web, 2013.
- Gelder, Ken. "Reading Dracula". *Reading the Vampire*. Nueva York: Routledge, pp. 65-86. eBook.
- Hendershot, Cyndy. "Vampire and Replicant: The One-Sex Body in a Two-Sex World." en *Science Fiction Studies* 22.3 (1995): 373-398. MLA International Bibliography. EBSCO. Web. 6 sept. 2011. eBook.
- Hughes, William. *Beyond Dracula. Bram Stoker's Fiction and its Cultural Politics*, Londres: Macmillan Press LTD, 2000. eBook.
- Ledger, Sally and Scott McCracken ed. *Cultural Politics at the Fin de Siècle*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. eBook.
- Ledger, Sally. "The New Woman and the Crisis of Victorianism." *Cultural Politics at the Fin de Siècle*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. eBook.
- Lewis, Jeff. "The Body." *Cultural Studies. The Basics*. Los Ángeles y Londres: Sage, 2008. eBook.
- López González, Encarnación. *La metamorfosis del vampiro: características y evolución del personaje en la literatura en lengua inglesa y española (1819-1927)*. México: El autor, 2005. Impreso.
- Lovecraft, H.P. *Supernatural Horror in Literatue*. Web. 4 abril 2012.
- Lynch, Jack. *Critical Insights. Dracula, Bram Stoker*, Nueva York: The Paris Review Foundation, 2009. eBook.

- McCrea, Barry. "Heterosexual Horror: Dracula, the Closet, and the Marriage Plot", en *Novel: A Forum on Fiction*, Vol. 43, No. 2, verano 2010, pp. 251-270. JSTOR, 17 feb 2014. eBook.
- Moretti, Franco. "The Dialectics of Fear." *New Left Review*. Londres: New Left Review, 1982. eBook.
- Pall Mall Gazette, "Dracula Review" en *Bram Stoker's Dracula: A Documentary Volume* (Dictionary of Literary Biography, vol 304), Elizabeth Miller, ed. Detroit: Gale, 2004]
- Piñero Carballada, Aurora. *Tiene la noche una Venus oscura: la cuentística de Angela Carter y Guadalupe Dueñas desde la perspectiva de la literatura gótica*. México: El autor, 2001. Impreso.
- Reagin, Nancy R. *Twilight and History*. Nueva Jersey: John Wiley & Sons, 2010. eBook.
- Scott, Joan W. "Gender: A Useful Category of Historical Analysis," in *American Historical Review* 91, No. 5 (Diciembre 1986), pp. 1053–75. eBook.
- "El género: una categoría útil para el análisis histórico" Web. 16 nov. 2012. eBook.
- Shaer, Matthew. "Bram Stoker books: How 'Dracula' created the modern vampire" en *The Christian Science Monitor*. Web. 7 enero 2013. eBook.
- Stoker, Bram. *Dracula*. Glassbook Classic. eBook.
- *Dracula*. Trad. Mario Montalbán. Barcelona: Plaza & Janés Editores, S.A. 1995. Impreso.
- Thorslev Jr., Peter L. *The Byronic Hero. Types and Prototypes*. Mineapolis: University of Minnesota Press, 1965. eBook.