



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

DRACULA DE BRAM STOKER: EL TEMOR HACIA LA
DOMINACIÓN FEMENINA, LA MUJER MODERNA Y LA
MUJER COMO REPRESENTACIÓN DE LA ABYECCIÓN

TESINA

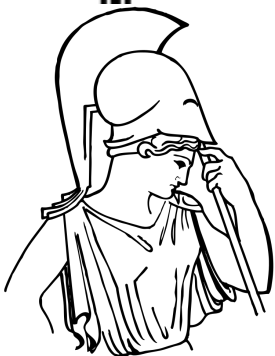
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLÉSAS)

PRESENTA:

PATRICIA RIVERA CONDE Y CASTAÑEDA

ASESORA:

DRA. AURORA PIÑEIRO CARBALLEDA



CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2019



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.

A todas las mujeres abyectas que andan allá afuera,
en aquel Paraíso eterno de la existencia.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a la Dra. Aurora Piñeiro por cautivarme con el mundo de la literatura gótica gracias a su elocuencia y pasión contagiosa por el género gótico, y por servir como inspiración para animarme a escribir sobre *Dracula*. A la Dra. Anna Reid por sus fascinantes seminarios sobre la época y literatura victorianas. Al Mtro. David Pruneda por “obligarme” a entregar avances de tesina cada semana, por su paciencia y por ser mi más ávido crítico. A la Lic. Marianela Santoveña por introducirme a la teoría literaria y por explicar términos muy complejos de una manera sencilla y descifrable. A la Mtra. Julieta Flores por moldear esta tesina desde sus orígenes, cuando era tan sólo un embrión. A mis maestros que me formaron a lo largo de la carrera. A mi madre, a mi padre y a mi hermano por su amor y apoyo incondicionales, y a mis demás amigos y seres amados por acompañarme de alguna forma en este camino.

Índice

Introducción.....	1
Capítulo I: El rol tradicional femenino victoriano; la mujer abyecta; Jack the Ripper y <i>Dracula</i>	9
❖ Algunos antecedentes del rol tradicional femenino en Gran Bretaña.....	12
❖ El control y la disciplina del cuerpo de la mujer victoriana.....	15
❖ La mujer como representación de la abyección.....	17
❖ Jack the Ripper y <i>Dracula</i> frente a la figura de la mujer moderna a finales de la época victoriana (1870-1901).....	24
Capítulo II: La <i>mística femenina</i> y Lilith en <i>Dracula</i>	30
❖ La <i>mística femenina</i> de Betty Friedan y el rol tradicional femenino victoriano/ Lilith como figura literaria para controlar a la audiencia femenina/ La mujer abyecta en <i>Dracula</i> : la comparación de Lucy Westenra como la Bloofer Lady y las tres vampiras con Lilith	
Capítulo III: El conde Dracula y los hombres virtuosos, las verdaderas amenazas de la novela	47
❖ Los hombres virtuosos, el conde Dracula y su relación con los personajes femeninos/ Los códigos de la industria pornográfica victoriana en <i>Dracula</i> , la otredad vampírica y la reificación de la mujer	
Conclusiones.....	66
Bibliografía.....	77

Introducción

“Can there be any greater cruelty for a lover than the unfaithfulness of the woman he loves?”
“Indeed!” she replied. “We are faithful as long as we love, but you demand faithfulness of a woman without love, and the giving of herself without enjoyment. Who is cruel there—woman or man? You of the North in general take love too soberly and seriously. You talk of duties where there should be only a question of pleasure.”

“That is why our emotions are honorable and virtuous, and our relations permanent.”
“And yet a restless, always unsatisfied craving for the nudity of paganism,” she interrupted...
Leopold von Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*

El vampiro siempre ha sido uno de los monstruos favoritos de la cultura popular y una figura literaria con una gran carga simbólica en la literatura gótica, ya que representa tanto el despertar de la sexualidad como la resurrección, el miedo a la muerte, lo diabólico, el poder de la aristocracia y la peste, la corrupción de la humanidad. El vampiro ha demostrado su inmortalidad en las artes a lo largo de los siglos, evolucionando y adaptándose a la época que lo invoque. Su presencia puede rastrearse desde hace miles de años en India, China, Malasia e Indonesia, pero la concepción del vampiro occidental tiene sus orígenes en Europa del Este, entre los eslavos y sus vecinos: los griegos, rumanos y albanos (Oinas 108). Sin duda alguna, el vampiro más reconocido de la cultura occidental es Dracula. Muchos lectores están familiarizados con el conde Dracula, incluso si no han leído *Dracula* del escritor irlandés Bram Stoker (1847-1912). En la literatura inglesa, uno de los primeros textos literarios reconocidos que expone una temática vampírica es el cuento inconcluso “A Fragment” (1819) de Lord Byron (1788-1824), el cual se gestó en la misma época que el relato breve “The Vampyre” (1819), del escritor inglés John Polidori (1795-1821), conocido como el primer cuento sobre un vampiro en la lengua inglesa. Polidori también fue el primer escritor en representar al vampiro como un sofisticado y

respetado caballero de la sociedad aristocrática (Acosta 3), cualidades en las que Bram Stoker se inspiró para crear al conde Dracula. Stoker también se basó en el personaje histórico rumano Vlad Tepes (1431-1476), quien es sumamente conocido por haber empalado, quemado, hervido, destripado —se dice que destripó a su propia amante embarazada—, decapitado, desollado y torturado a sus enemigos. El padre de Vlad, Vlad Dracul, príncipe de Rumania y gobernante de Wallachia, formaba parte de una orden secreta de caballeros cristianos conocida como la Orden del Dragón. “Dracul” significa dragón, y el dragón se volvió parte del emblema de la familia. Su hijo, Vlad Dracula, tomó ese nombre porque “Dracula” significa “hijo de Dracul”. La palabra “Dracul” está también vinculada, en la cultura cristiana, con “diablo”, por lo cual Vlad Dracula también era conocido como el “hijo del diablo”. Asimismo, *Varney the Vampire* (1845-1847), una historieta seriada del género gótico y de horror de la época victoriana, conocida como “Penny dreadful”,¹ también contribuyó a la creación del vampiro de Stoker. Así pues, con el uso de éstas y otras fuentes se originó el célebre conde Dracula de Bram Stoker.

Innumerables películas basadas en *Dracula* de Bram Stoker han retratado el personaje del conde Dracula, entre ellas destacan *Nosferatu* (1922), de F. W. Murnau; *Dracula* (1931), de Tod Browning, en donde la interpretación del actor húngaro Bela Lugosi como Dracula es la versión más imitada del conde Dracula; *Horror of Dracula* (1958), de Terence Fisher, con Christopher Lee como Dracula; *The Fearless Vampire Killers* (1967), de Roman Polanski; *Bram Stoker's Dracula* (1973), de Dan Curtis, con Jack Palance como Dracula; *Nosferatu the Vampire* (1979), de Werner Herzog, con Klaus Kinski como Dracula; y *Bram Stoker's Dracula* (1992), de Francis Ford Coppola y con

¹ Los “Penny dreadful” eran panfletos de aproximadamente ocho páginas, pertenecientes a lo que se conoce como “Pulp Fiction” por estar hechos en papel de pulpa. Eran un tipo de entretenimiento impreso dirigido a la clase trabajadora y se podían adquirir por un centavo.

Gary Oldman como Dracula, sólo por mencionar algunos ejemplos. Todas estas películas, a excepción de la adaptación de Herzog, tienen varios factores en común: un vampiro seductor que acecha a mujeres indefensas en la noche para beber su sangre, mujeres y vampiras completamente sexualizadas y hombres fuertes y varoniles que rescatan a las pobres mujeres débiles. Pero la mayoría de estas películas ignoran por completo los temores de una sociedad, presentes en el contexto histórico que refleja *Dracula*, y el mensaje que esta novela guardaba para las mujeres británicas durante la época victoriana.

A finales de la época victoriana en Gran Bretaña, un periodo conocido como *fin de siècle* (1870-1901),² hubo un resurgimiento de la literatura gótica debido a las ansiedades que generaron el progreso tecnológico, el imperialismo, la ciencia, el consumismo, el industrialismo, la producción en masa, el capitalismo y el proletariado. Como se observará en esta tesina, la época victoriana fue una era caracterizada por su alto sentido de moralidad, el cual reprimía la sexualidad entre la población, expresaba intolerancia ante el crimen y promovía una ética estricta en la sociedad. Sin embargo, este alto sentido de la moral contrastaba con las atrocidades del imperialismo, la prostitución, la xenofobia, el robo de cadáveres en cementerios, los asesinatos en serie y el trabajo infantil.³ La llegada de la modernidad⁴ en el cambio de siglo generó actitudes retrógradas entre los victorianos, quienes no comulgaban con los ideales que ésta promovía, por lo que comenzaron a cuestionar y a contradecir las nociones de progreso y civilización que caracterizaron el periodo de transición:

² Se recomienda consultar Gail Marshall. *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*. Cambridge: Cambridge UP, 2007.

³ Ver *The Bitter Cry of Outcast London: An Inquiry into the Condition of the Abject Poor* (1883), de Andrew Mearns; *Life and Labour of the People of London* (1889), de Charles Booth; e *In Darkest England and the Way Out* (1890), de William Booth. Textos presentes en el libro *The Fin de Siècle: A Reader in Cultural History C. 1880-1900*.

⁴ En este trabajo, me refiero a modernidad como una serie de fenómenos que fueron revolucionando a una determinada sociedad, en este caso, a la sociedad victoriana.

The idea of progress, which went hand in hand with mid-Victorian social and economic confidence, was bolstered by Darwin's theory of evolution, the Victorians regarding themselves and their society as the acme of human development. But the economic recession of the 1880s, combined with a fear that the great 'Age of Empire' might be short-lived, meant that ideas of progress were increasingly countered by fears of cultural—nearly always expressed as racial—decline. (Ledger & Luckhurst 1)

Como resultado, el concepto de *degeneración*⁵ se esparció entre la sociedad victoriana —en parte, bajo la influencia de la obra *Entartung*⁶ (1892) del erudito Max Nordau (1849-1923) en contra de la cultura prevaleciente a finales del siglo XIX que consideraba decadentes—, junto con una preocupación por la naturaleza humana, su identidad y su lugar en el mundo. Así fue como surgieron los monstruos que caracterizaron la literatura gótica inglesa durante el *fin de siècle*, los cuales, como veremos más adelante en *Dracula*, representan la degeneración en la sociedad: el vampiro y la vampira.

Otra de las principales ansiedades y preocupaciones de la sociedad victoriana durante el cambio de siglo fue evitar la llegada de la *mujer moderna* y que las mujeres se volvieran independientes, dominantes o libertinas. Este fenómeno en Gran Bretaña fue denominado 'The New Woman', y alcanzó popularidad en 1894:

The New Woman was a cultural phenomenon made possible by the burgeoning women's movement of the late Victorian Years. She became, in the 1890s in particular, a ubiquitous fictional archetype, appearing in novels by overtly feminist writers such as Sarah Grand, Mona Caird, Menie Muriel Dowie, and Ella Hepworth Dixon, as well as infiltrating fiction by male writers who weren't necessarily wholeheartedly committed to women's emancipation (Thomas Hardy, George Gissing, Grant Allen, Henry James, Bram Stoker). (Ledger & Luckhurst 75)

Para evitar la emancipación femenina promovida por el arquetipo de la mujer moderna, la

⁵ Los discursos sobre degeneración ya habían comenzado a mediados de siglo en la obra escrita de Benedict Morel en Francia (1857) y en la de Cesare Lombroso en Italia, pero fue hasta las décadas de 1880 y 1890 cuando el término alcanzó su máxima popularidad con ayuda de las teorías de Darwin, las cuales proporcionaron las bases para las nociones de degeneración racial y cultural (Ledger & Luckhurst 1).

⁶ Publicada en inglés como *Degeneration* en 1895. En esta obra, Nordau sintetiza los trabajos de diferentes científicos para sostener su argumento sobre degeneración a finales de siglo y su ataque en contra de escritores, poetas, dramaturgos, artistas y compositores de la segunda mitad del siglo XIX: Ibsen, Wagner, Tolstoy, Ruskin, Burne-Jones, Rossetti, Zola, Nietzsche, Baudelaire... (Ledger & Luckhurst 2)

sociedad patriarcal victoriana se encargó de mantener bajo control a las mujeres británicas al fomentar el papel de madre criadora sumisa por medio de la ciencia, la literatura, la psicología, la filosofía, la religión, las instituciones, la educación y la política. En relación con esto último, *Dracula* juega un papel muy importante al servir como una obra que reproduce este rechazo y temor por parte del patriarcado hacia la mujer moderna.

Para entender los términos “patriarcal” y “patriarcado” a lo largo de este trabajo, es preciso entender primero su opuesto, el matriarcado. El régimen social del predominio de la madre, conocido como matriarcado, se distingue por la importancia de los lazos de la sangre, las relaciones telúricas y la aceptación pasiva de los fenómenos naturales. El patriarcado, por el contrario, se caracteriza por el respeto a la ley del hombre, la instauración de lo artificial y la obediencia jerárquica (Cirlot 1553). En esta investigación, me refiero a cómo hemos contado la historia que avala ese régimen social, el cual describe el mundo y la historia de la humanidad exclusivamente desde la perspectiva masculina.

Esta tesina propone una lectura de *Dracula*, en la que se invita al/la lector/a a que inicie un recorrido a lo largo de la época victoriana y se sumerja en el mundo de la novela, poniendo especial atención en los personajes femeninos y en las vampiras, para descubrir un patrón en el ideal femenino promovido desde las primeras malinterpretaciones de la Biblia y la Cábala, las cuales guardan un mensaje con connotaciones macabras y misóginas dedicado a las mujeres del pasado, el presente y el futuro. Parto del principio de que la narrativa gótica tiene la capacidad para representar los temores de una sociedad en una determinada época. Por ello, llevo a cabo un análisis de los personajes femeninos que se apoya en los estudios sobre la condición social y política de las mujeres en la época victoriana y en manifestaciones de la violencia de género, tanto en el contexto literario como en el histórico. *Dracula*, de acuerdo con la investigación de esta tesina, se hace

cómplice de actividades reaccionarias frente al feminismo y las acciones que desafiaban el ideal femenino, lo cual conduce a una condena de la figura de la vampira que tiene repercusiones en épocas posteriores.

Los personajes femeninos en *Dracula* que transgreden el rol tradicional de la mujer victoriana al mostrar de forma activa su sexualidad y al no desempeñar los papeles de madre y esposa son erradicados en la novela. Por lo tanto, *Dracula* es una obra que, si bien es transgresora en ciertos temas para su época, demuestra un punto de vista conservador en relación con la mujer, ya que refleja un temor hacia la figura de la mujer dominante: el texto convierte en monstruo o deshumaniza a los personajes femeninos transgresores al utilizar la figura de la vampira. Asimismo, como consecuencia de esta deshumanización de la mujer, los hombres virtuosos deben cazar y eliminar a estas mujeres transgresoras para restablecer el orden. Como resultado, *Dracula* refleja una postura retrógrada apegada al ideal de la imagen y psicología de la mujer victoriana y participa en los discursos autoritarios que ejercían control sobre la audiencia femenina. Para demostrar mi hipótesis, analizo en el primer capítulo el contexto histórico o extratextual del rol tradicional femenino victoriano retratado en *Dracula* y la publicación de la novela y los asesinatos de Jack the Ripper como respuestas conservadoras ante la aparición de la imagen de la mujer moderna. En el segundo capítulo, estudio a los personajes femeninos: Mina Harker, Lucy Westenra y las tres vampiras de acuerdo con la teoría de la *mística femenina* de Betty Friedan; y Lucy Westenra como la Bloofer Lady⁷ y las tres vampiras del castillo de Dracula son comparadas con Lilith, siguiendo el concepto de *abyección* de Julia Kristeva. De esta forma, demuestro la presencia de la *mujer abyecta* en *Dracula* en contraste con Mina

⁷ Lucy transformada en vampira. Sobrenombre que los periódicos en *Dracula* utilizan para describir a la misteriosa mujer que ataca y rapta a niños en la noche.

Harker, quien representa un posible ideal femenino victoriano en la novela. En el tercer capítulo, estudio a los hombres virtuosos en *Dracula* y su relación con los personajes femeninos para demostrar que los personajes masculinos son las verdaderas amenazas de la novela y, por último, interpreto los códigos de la industria pornográfica victoriana presentes en *Dracula* como evidencias que reflejan que la novela participó, de forma indirecta, en la comercialización del sexo y en la reificación de la mujer.

La importancia de los temas a tratar en esta tesina radica no sólo en promover y defender en la actualidad que no existe un único ideal femenino para todas las mujeres, sino más bien en desechar la noción de un ideal. La mujer no valida su identidad únicamente al ejercer los papeles de madre y esposa, sino por sus propias acciones y decisiones en la sociedad, que no necesariamente tienen que ver con convertirse en madre criadora. La sociedad en la que vivimos en la actualidad es patriarcal y ha promovido desde hace milenios la sumisión de la mujer. Ya es momento de que tanto hombres como mujeres dejen atrás esta noción retrógrada sobre el papel de la mujer en la sociedad, y que las féminas despierten y reclamen la fuerza, la inteligencia y la libertad que el patriarcado les ha robado y ocultado. Las mujeres no deben creer más que son las culpables de todos los males de la humanidad, ni que son culpables de que se les agrede, se les acose sexualmente, se les viole o se les asesine. Esta sociedad patriarcal le ha inculcado a la mujer la idea de que necesita un hombre que la cuide y que la proteja, un hombre que también se cree con el derecho de ponerla en su sitio cuando se le olvide el lugar que le corresponde, el de frágil/sumisa madre y esposa. Al hombre se le ha aleccionado para salvar, proteger y defender a la mujer de sus tendencias “degenerativas”, “corruptoras” y “oscuras”, cuando en realidad de lo único que los hombres deben salvar, proteger y defender a la mujer es de sí mismos y de su deseo por subyugarlas. La mujer y el hombre deben concebirse como

iguales en el sentido de que ambos han sido agentes activos para la creación de la cultura y la historia de la humanidad; dejemos de concebirlos como fuerzas adversarias, pues ambos son parte de un todo, parte de la unidad del universo, sólo así se restablecerá el orden del mundo en el que vivimos.

Capítulo I: El rol tradicional femenino victoriano, Jack the Ripper, *Dracula* y la mujer abyecta

Antes de comenzar con el análisis intratextual de *Dracula*, es preciso que el/la lector/a se familiarice con los datos, los hechos y las circunstancias que impulsaron la creación de la obra, por lo que este capítulo sólo se enfoca en el contexto extratextual de la novela. En él, podemos identificar patrones sociales, políticos, psicológicos y religiosos de la época en torno a la mujer británica que fueron utilizados por Bram Stoker desde un punto de vista conservador para fomentar el rechazo a la mujer moderna e, inconscientemente, mostrar un temor irracional por parte del patriarcado hacia la dominación femenina y, por ende, hacia la mujer abyecta.⁸ Así que, para entender e identificar estos patrones y conceptos reflejados en los personajes y dinámicas de la novela, comenzaremos a continuación con el análisis extratextual.

Durante la época victoriana en Gran Bretaña (1837-1901),⁹ el advenimiento de la modernidad a finales del siglo XIX desestabilizó el orden fundado, incrementando así en la sociedad victoriana la necesidad de delimitar la naturaleza humana y de establecer una identidad nacional, al igual que su lugar en el mundo:

This was an era of extraordinary technological advance (duplex telegraphy, the gramophone, the telephone, wireless telegraphy, X-rays, cinematography), of educational and democratic reform, of transformations in political representation, and yet it was also an age of very real decline, in which Britain's primacy as global economic power was rivaled by Germany and America. This contradiction, the way in which assertions of the limitless generative power of the British nation were haunted by fantasies of decay and degeneration, is a highly specific moment ... of experiencing the *ambivalence of modernity*. (Ledger & Luckhurst 1)

⁸ Término que desarrollo más adelante.

⁹ La periodización es debatible, ya que según algunos historiadores la época victoriana se alarga hasta 1910-1911.

Por esto mismo, las esferas más conservadoras de la sociedad victoriana demostraban un rechazo total ante todo lo que transgrediera el orden establecido, ya que, desde su punto de vista, degeneraba a la sociedad. Un ejemplo muy claro de esto fueron las lecturas sociales de las teorías sobre la selección natural de Darwin, las cuales desencadenaron toda una serie de ansiedades en relación con la posibilidad de un retroceso en la evolución humana, originándose así el concepto de degeneración. Edwin Ray Lankester, en su obra *Degeneration: A Chapter in Darwinism* (1880), comenta que:

The traditional history of mankind furnishes us with notable examples of degeneration. High states of civilization have decayed and given place to low and degenerate states ... [At] the time there is no doubt that many savage races as we at present see them are actually degenerate and are descended from ancestors possessed of a relatively elaborate civilisation. (Ledger & Luckhurst 4)

Este punto de vista también se respaldaba con los trabajos de otros escritores como Max Nordau, quien en su libro *Degeneration (Entartung, 1892)* habla sobre ‘The Dusk of Nations’: “in which all suns and all stars are gradually waning, and mankind with all its institutions and creations is persisting in the midst of a dying world ... Forms lose their outlines, and are dissolved in floating mist” (Ledger & Luckhurst 1, 14). Cabe mencionar que no todos los eruditos formaban parte de esta ola de histeria apocalíptica, George Bernard Shaw (1856-1950), por ejemplo, identifica la postura de Nordau como “nothing but the familiar delusion of the used-up man that the world is going to the dogs”; mientras que William James (1842-1910) califica su obra como el trabajo de una víctima “of insane delusions about a conspiracy of hysterics and degenerates” (cit. en Ledger & Luckhurst 2).

La conformación de la figura de la mujer moderna es otro ejemplo que ilustra el temor latente de la sociedad victoriana hacia la degeneración, puesto que dicha figura transgredió el rol femenino victoriano que ya estaba definido por dos perfiles: el de madre y esposa. La mujer moderna “descuidaba” su hogar, ya que era una mujer que podía

involucrarse en trabajos remunerados y estudiar; por ende, ser independiente. Asimismo, la mujer moderna era liberal en el ámbito sexual, y en la literatura victoriana se le representa como una mujer dominante, no sumisa:

The identity of the fictional New Woman was by no means homogeneous. Her opponents represented her as, variously, a ‘mannish’, overeducated bore, ... a bad mother (if not an embittered spinster), and as lacking in all the attributes usually associated with ideal Victorian womanhood (a penchant for self-sacrifice, a talent for home-making, a willingness to defer to men). She was also sometimes configured as an oversexed vamp (Bram Stoker’s Lucy Westenra in *Dracula*, 1897, and Marie Corelli’s Sybil Elton in *The Sorrows of Satan*, 1895). (Ledger & Luckhurst 75)

Dracula, de Bram Stoker, ilustra el rechazo hacia la mujer moderna y refleja el contexto extratextual del ideal del rol tradicional femenino victoriano, el cual, una vez transgredido, ocasiona que la mujer se vuelva una representación de lo que Julia Kristeva denomina “lo abyecto”, como analizaré más adelante. En consecuencia, a la mujer transgresora se le considera corruptora, es repudiada y, en el más extremo de los casos, eliminada. Esto puede observarse tanto en los asesinatos de Jack the Ripper, en el contexto sociohistórico, como en *Dracula*, en el contexto narrativo; por lo tanto, ambos personajes (el histórico y el literario) le enseñan a la audiencia femenina victoriana una lección al ilustrar las consecuencias de ser una mujer inmoral y transgredir el rol femenino victoriano aprobado. Para demostrar este punto, en este capítulo se analiza la forma en que la sociedad patriarcal victoriana subordinó a la mujer por medio de la transformación gradual del rol femenino establecido. Asimismo, se expone cómo la mujer que transgrede el ideal femenino victoriano se vuelve una representación de la abyección —término que Julia Kristeva describe en su ensayo “Approaching Abjection”— para ilustrar el motivo por el que la mujer corruptora debe ser eliminada de la sociedad victoriana. Utilizo a Jack the Ripper, al

conde Dracula y a los hombres virtuosos¹⁰ en *Dracula* como ejemplos de figuras patriarcales que se encargaron de erradicar a la mujer transgresora y promover el rol tradicional femenino victoriano. De esta forma, la sociedad patriarcal victoriana mantuvo la sumisión de la mujer y evitó el surgimiento de la mujer dominante.

Algunos antecedentes del rol tradicional femenino en Gran Bretaña

De acuerdo con Terence Sean Leahy, antes del periodo victoriano, el papel tradicional de las mujeres era diferente en una variedad de aspectos a los roles que se extendieron a lo largo del siglo XIX (14). Por ejemplo, durante los siglos XVII y XVIII, entre las clases media y baja, las mujeres de Gran Bretaña participaban en actividades productivas en asociación con sus esposos. “[W]omen were not, nor expected to be, ‘pure’; it was taken for granted that women might enjoy sex, that they could be as conniving and artful in business as any man and were not physically delicate” (Leahy 14). Además, aunque las mujeres estaban subordinadas a la autoridad de sus esposos, en casi todos los oficios había viudas y mujeres solteras a cargo de negocios (Pinchbeck 284), ya que se acostumbraba que una esposa se hiciera cargo del oficio después de la muerte de su cónyuge (Leahy 15). Sin embargo, también durante el siglo XVII ya se promovía un tipo de rol diferente para las mujeres entre la alta élite política y aristocrática: “Women did no productive work and were expected to be decorative evidences of the social and political power of the family as represented by the male heads” (Leahy 17).¹¹ Este nuevo rol para la mujer se extendió hacia la burguesía y la clase trabajadora gracias al éxito del movimiento puritano, el cual estaba ligado a los cambios asociados con la industrialización, pues el poder social de los

¹⁰ Éstos serán analizados con mayor detalle en el tercer capítulo.

¹¹ Para más información consultar Keith Thomas, “The Double Standard”, *Journal of the History of Ideas*. Filadelfia: University of Pennsylvania, 1959. Vol. XX. 209-15. JSTOR.

puritanos incrementó con el industrialismo y, con él, su habilidad para efectuar cambios sobre la concepción del rol femenino (Leahy 19). Los ejemplos referidos en este párrafo muestran que la historia de la participación de las mujeres en la vida pública no ocurre como un movimiento cronológico ni de “progreso” lineal y constante hasta finales del siglo XIX, sino que se caracteriza por avances y retrocesos que, a su vez, están permeados por el factor de clase social, entre otros. De ahí la dificultad de hacer generalizaciones, aunque en este trabajo exploro varias coordenadas que permiten describir lo que se esperaba o no de algunos grupos de mujeres, en este caso, de la época victoriana.

La relación cercana entre el movimiento puritano y el industrialismo yace en el hecho de que el primero afirmaba que una disciplina religiosa era una garantía más segura de poseer virtud, algo que resultaba muy conveniente para las fábricas en busca de trabajadores eficientes y para un gobierno en busca de la subordinación de los rangos más bajos de la sociedad. Arduo trabajo, obediencia, abstinencia y pureza sexual (castidad) eran las virtudes alentadas por el movimiento puritano, virtudes que se esperaba que fueran enseñadas exclusivamente por las mujeres dentro de sus hogares (Leahy 19). Por lo tanto, el puritanismo estaba en contra del trabajo remunerado de las mujeres. Como consecuencia, durante el periodo temprano de la época victoriana (1830-1848), el puritanismo ya había definido un rol específico para las mujeres, quienes se volvieron el instrumento para inculcar los valores puritanos en los niños. Este nuevo rol delimitó los atributos femeninos apropiados del siglo XIX, controlando así a la mujer victoriana y asegurando su participación en la reproducción de dicha ideología.

El rol femenino victoriano consistía en cuatro elementos principales:

Firstly, women in this role had charge over the upbringing and especially the early education of their young children ... They were thought to be in charge of the development of moral values in the young, in their husbands and in the society at

large. Secondly, women were not to engage in paid productive work. Instead their time was to be spent in close attendance on their family or in unproductive social activity. Thirdly, women were to be delicate and pure, removed from any kind of sordid reality and in particular were to be chaste. Lastly, women were supposed to be inferior to men, to obey and succour their husbands or fathers. (Leahy 40)¹²

No sólo los hombres apoyaban este rol femenino, también las mujeres. Entre 1830 y 1840, tanto escritoras como escritores aprovechaban sus profesiones para establecer el lugar preciso de las mujeres en la sociedad, buscando exponer, en términos muy vigorosos, los deberes de una esposa y madre de familia (Banks y Banks 58). Es importante notar que fue entre la aristocracia y la esfera más educada donde se promovió principalmente este rol femenino. Edward Shorter argumenta, por ejemplo, que la cultura de la clase trabajadora rechazaba la comunidad tradicional y los controles parentales en el contacto sexual premarital; en cambio, estaba a favor de la gratificación individual y de la búsqueda de la libertad sexual. Esto refleja la mentalidad del mercado capitalista ante el reino de la cultura sexual (338), el cual estaba a cargo del incremento de la publicidad comercial dirigida a las “mujeres modernas”, quienes progresivamente actuaban como administradoras independientes de los ingresos en sus hogares. Asimismo, el mercado capitalista fue el responsable de la sexualización de la figura femenina con fines de lucro en la industria (Pikula 284).

En el área de la psicología, los primeros psicólogos prefreudianos redefinieron las transgresiones sexuales (entre otras) de la clase burguesa, la clase trabajadora y la clase baja, como “not simply vicious or sinful, but as forms of disease, the product of what was termed ‘moral insanity’” (Fee 633), término que se utilizaba para caracterizar los vicios de la holgazanería, la lascivia, el descuido de la propiedad, el alcoholismo y la impudicia. En

¹² Por actividades improductivas, Leahy se refiere a aquellas en donde la mujer no participa en actividades laborales llevadas a cabo en conjunto con su cónyuge o de manera independiente para ganar dinero: fiestas, comidas, cenas, reuniones entre amigos, etcétera.

contraste, las virtudes ideales victorianas se caracterizaban por la templanza, la abnegación, la pulcritud y la represión sexual (Fee 633). Estas virtudes se impusieron frente a una amenaza que venía desde abajo e, irónicamente, desde el progreso y la movilidad que las fuerzas sociales del puritanismo, la aristocracia y las esferas educadas apoyaron y legitimizaron. Aunado a esto, cabe mencionar que el puritanismo no fue el único agente encargado de configurar el rol tradicional femenino victoriano. También los libros de etiqueta, las recetas de cocina, las normas de vestimenta de la época, los manuales de sexo y las heroínas de las novelas de ficción victorianas —los cuales proyectan de manera implícita la ideología puritana— jugaron un papel muy importante para formar la imagen y la psicología de la mujer victoriana.

El control y la disciplina del cuerpo de la mujer victoriana

De acuerdo con Helena Michie, el comedor es el espacio social central en donde se manifiestan las reglas que gobiernan a la sociedad victoriana (12), y el apetito alimentario de las heroínas en las novelas victorianas ocurre fuera de escena (13). Sin embargo, esto no sucede en *Dracula*, ya que, como se analizará más adelante, en esta novela los personajes femeninos transgresores se alimentan dentro de escena, por ejemplo, cuando las vampiras en el castillo de Dracula se alimentan de niños cuasi-ahogados en presencia de Jonathan Harker. Gilbert y Gubar, comenta Michie, han discutido que las novelas victorianas son reescrituras del mito de la Caída, en las que la sexualidad, el poder y el apetito de las mujeres se fusionan. Ya que el apetito representa deseos inefables de sexualidad y poder, el eufemismo victoriano busca silenciarlo. Debido a esto, Michie argumenta que los manuales de sexo consideraban equivalentes el placer de la comida (especialmente ciertos tipos de comida) y la lujuria:

In Beckland's *Physiological Mysteries and Revelations of Love*, the author claims that

excessive appetites of all kinds lead directly to sexual malfunction: “eating hard salt things and spices, the body becomes more and more heated, whereby the desire for venereal embraces is very great.” He urges a light vegetable diet that simultaneously “cools ardor” and “produces children” ... He goes on to explain that meagre meals are a “corrective of puberty” and that people with the strongest sex drives eat the richest and spiciest foods. As late as 1905, manuals connected masturbation in girls with “desiring mustard, pepper, vinegar and spices ... appetites which are certainly not natural for little girls.” (15)

Siguiendo este punto, a los diferentes tipos de comida se les asignó un género durante este periodo: “The most feminine food—or meal—of all is tea, where as M. E. Braddon puts it, in *Lady Audley’s Secret*, at ‘the tea table women are most fairy-like, most feminine.’ Rich, meaty, or very spicy foods, on the other hand, are identified as ‘male’” (15). Además, los apetitos delicados están vinculados no sólo con la feminidad sino con la virginidad:

[In] *Aristotle’s Master-Piece*, the author describes “green-sickness,” a disease common to virgins which manifests itself in a “loathing of meat” and of “raw or burnt flesh.” Although he clearly regards this condition as a disease which must be cured in order for women to embrace marriage successfully, he makes it equally obvious that the illness can be used as a test of virginity. (16)

Debilidad, palidez y el rechazo a la comida son signos de transición que presentan las heroínas refinadas en las novelas victorianas al contemplar por primera vez el matrimonio y los “deberes” sexuales que conlleva (16). Ya que en la época victoriana (al igual que en la actualidad) la comida era una cuestión moral y de clase, los rituales en el comedor se hicieron cargo de definir el bien moral y mantener la estructura social (18),¹³ una labor naturalmente a cargo de mujeres. Asimismo, como resultado del control del apetito de las mujeres victorianas, “[w]eakness and pallor became signs of beauty in the ‘overrefined.’ This aesthetics of deprivation forced eating to become a private activity and abstemiousness a public avowal of femininity” (20). Estas características eran rechazadas por las clases más

¹³ Norbert Elias desarrolla esta idea en el concepto de *civilizing process*. Él explica que la etiqueta y los modales sirven para negar el fundamento corporal de la alimentación y para sostener la jerarquía de clase, separando a “quien tiene modales” y a “quien no se comporta correctamente” (Ashley 48-50).

bajas, las cuales optaban por el exceso en lugar de la abstinencia.

La privación del apetito femenino no sólo afectaba a las mujeres psicológicamente, sino también físicamente:

“Ladylike anorexia” became inscribed and prescriptive as fashion began to decree smaller and smaller waists ... [A]ccording to *For Her Own Good*, corsets sometimes put so much pressure on internal organs that the uterus was squeezed out through the vagina¹⁴ ... Young women and fictional heroines alike tried to change their body shape to fit their clothes, which in turn assume the shape of normative femininity. (Michie 21)

Los personajes femeninos en *Dracula* transgreden esta normatividad al presentar un apetito desenfrenado dentro de escena, el cual se vincula directamente con deseos de poder y sexualidad.¹⁵ Cuando las mujeres victorianas (y no sólo las mujeres de esa época) transgreden el rol tradicional femenino establecido, se vuelven una especie de monstruo ante la sociedad patriarcal, una amenaza. Lo analizado hasta ahora contribuye a entender las características específicas de la figura de la vampira que pertenece a la literatura victoriana; no obstante, la vampira aparece mucho antes en la literatura occidental, y su advenimiento está ligado con la visión hebraica de Lilith, la primera mujer abyecta, una figura literaria que analizo más adelante.

La mujer como representación de la abyección

Hacia la mitad del periodo victoriano (1848-1870), el progreso tecnológico trajo consigo una multitud de reformas controvertidas en la ciencia, la psicología, la industria, la literatura y la sexualidad. George Drysdale, por ejemplo, un respetado médico y escritor, describió en *The Elements of Social Science* (1854) los órganos sexuales masculinos y

¹⁴ Esto era un mito de la época: se exageraba el daño en el útero debido a su importancia simbólica. En realidad los huesos y pulmones eran los afectados, y las mujeres se desmayaban a causa de corsés muy ajustados.

¹⁵ Esto se analiza con detalle en el segundo capítulo.

especuló que el clítoris era el órgano principal para el placer sexual femenino (Picard 413). Drysdale critica la autoabnegación y la castidad en los hombres durante el largo intervalo entre la adolescencia y la etapa del matrimonio, sugiriendo una conveniente y utópica solución: “The true and only remedy for the evils arising from abstinence is a moderate indulgence in sexual intercourse, together with freedom from study, exercise and amusements in the open air” (Picard 413). Drysdale asegura que a causa de que las mujeres solteras debían preservar su virginidad, un hombre soltero sólo podía encontrar su terapéutica y “moderada indulgencia” con las prostitutas. Por lo mismo, Drysdale afirma que la prostitución “should be regarded as a temporary substitute for a better state of things” (Picard 413).

En 1859, Jessie Boucherett, Barbara Bodichon y Adelaide Anne Proctor fundaron The Society for Promoting the Employment of Women, la cual alentaba a mujeres a ser empleadas de oficina, telegrafistas, asistentes de tiendas y enfermeras (Picard 397). Como resultado, hubo un incremento de un 33% en los trabajos disponibles para mujeres en las dos décadas entre 1851 y 1871 (397). Adicionalmente, también hubo un incremento en la publicación de pornografía a partir de 1860 en adelante (Pikula 287), y en 1870 el escritor austriaco Leopold von Sacher-Masoch publicó *Venus im Pelz* (*La Venus de las pieles*), introduciendo el tema de la dominación femenina sobre los hombres. Toda esta serie de eventos afectaron el ideal femenino establecido, puesto que las virtudes victorianas y las normas de género fueron desestabilizadas: las mujeres estaban volviéndose cada vez más independientes, el sexo permeaba la cultura victoriana, y las mujeres de todos los estratos sociales eran alentadas por la industria a involucrarse en trabajos remunerados, “descuidando”, por lo tanto, sus hogares.

Como ya hemos observado, la sociedad victoriana creó su propio orden. Ésta sentía la necesidad de interactuar en un entorno bien definido, de lo contrario, surgía un temor irracional hacia lo que transgrediera los límites del orden establecido. Por esto mismo, la sociedad patriarcal victoriana confinó a la mujer en un rol específico para ejercer control sobre ella y mantenerla dentro de los límites domésticos. Sin embargo, la mujer moderna transgredía el rol femenino victoriano y cruzaba los límites del hogar; por ende, representaba una amenaza, puesto que ésta era desconocida, indefinible, ambigua e inestable, convirtiéndose así en la personificación de la abyección.

Denomino a la mujer moderna como abyecta porque desafía las nociones tradicionales de la identidad victoriana. De acuerdo con Julia Kristeva, “abjection [is what] disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite ... [It is] immoral, sinister, scheming, and shady” (3). En su libro *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Kristeva explora, desde un punto de vista psicoanalítico y literario, las diferentes formas en las que lo abyecto opera dentro de las sociedades humanas. Según Kristeva, la construcción de la abyección en el sujeto humano está conformada por tres factores: (a) la “barrera” o “frontera”, (b) la relación entre madre e hijo y (c) el cuerpo femenino (Kristeva citada por Creed 64). Kristeva argumenta que el ser humano experimenta la abyección por primera vez en el momento en el que se separa de la madre,¹⁶ pues ésta representa una repulsión hacia aquello que nos dio nuestra propia existencia:

At this point the child enters the symbolic realm ... Thus, when we as adults confront the abject we simultaneously fear and identify with it. It provokes us into recalling a state of being prior to signification ... where we feel a sense of

¹⁶ Esta idea parte de la teoría psicoanalítica de Lacan (1901-1981), psicoanalista y psiquiatra francés, en relación con lo que él denomina “the mirror stage” en el desarrollo de un infante, cuando se reconoce a sí mismo en el espejo por primera vez (Caslav Covino 17).

helplessness. The self is threatened by something that is [apparently] not part of us in terms of identity and non-identity, human and non-human. (Pentony 2)

La figura de la madre en sí, porta una inmensa carga simbólica que puede explicar los orígenes de la abyección y el terror irracional y desmedido que el patriarcado expresa hacia la mujer. En la simbología, el arquetipo de la madre presenta una ambivalencia notable; por un lado, aparece como imagen de la naturaleza e, inversamente, como la *madre terrible*, como sentido y figura de la muerte. Debido a esto, según la enseñanza hermética, “regresar a la madre” significa “morir”. Jean Thenaud (1480-1542) en el *Traité de la Cabale* (siglo XVI), representa la figura materna bajo una divinidad del destino, y a la madre terrible no sólo como la muerte, sino también como el aspecto cruel de la Naturaleza, su indiferencia con el dolor humano. Para Carl Gustav Jung (1875-1961),¹⁷ la madre es símbolo del inconsciente colectivo, del lado izquierdo y nocturno de la existencia, la fuente del agua de la vida (Cirlot 1550-1552). Si tomamos en cuenta lo ya dicho, entonces la figura de Eva, en la tradición judeocristiana, representa la madre criadora, mientras que Lilith representa la madre terrible.¹⁸ Ya que ambas figuras encarnan la ambivalencia de la mujer al convertirse en madre, podemos entender ahora que la mujer tiene la cualidad de ser abyecta ante los ojos del patriarcado porque representa un estado de transición o transformación. Es decir, así como la mujer en su papel de madre criadora tiene la capacidad para traer al hombre al mundo simbólico, también puede regresar al hombre a un estado previo a la significación cuando ésta representa la muerte al personificar la figura de la madre terrible. Por ende, al morir, el sujeto experimenta la abyección durante la transición de estados al dejar el reino

¹⁷ Médico psiquiatra, psicólogo y ensayista suizo.

¹⁸ La figura literaria de Lilith se analiza con detalle en el segundo capítulo.

simbólico o material y entrar al reino espiritual o invisible,¹⁹ en donde la mujer funciona como un intermediario entre éstos y como un recuerdo constante de la muerte, y ya que la abyección surge en el momento en que el sujeto crea el ego al separarse de la madre, es evidente que la abyección proviene del ego, el cual experimenta lo abyecto al temer por la pérdida de su existencia.²⁰

Una de las razones ocultas bajo la sensación de amenaza que experimenta el ser humano al confrontarse con lo abyecto —y por la cual repele, excluye o intenta eliminar lo abyecto— se expresa en la siguiente frase: “the abject has only one quality of the object— that of being opposed to I” (Kristeva 1). Es decir, el ego crea un conflicto entre lo que identificamos como el “yo” y lo “otro” u otro tipo de “yo”, debido a que la barrera que nos separaba de éstos desaparece. Barbara Creed explica que aunque el sujeto deba excluir lo abyecto, también debe tolerarlo, ya que a pesar de que éste amenace con destruir la vida, también ayuda a definirla. La actividad de excluir lo abyecto es necesaria para garantizar que el sujeto tenga su propio lugar en el reino simbólico (Creed 65). De acuerdo con Julia Kristeva, lo abyecto en relación con el ser humano es lo siguiente:

A massive and sudden emergence of uncanniness, which, familiar as it might have been in an opaque and forgotten life, now harries me as radically separate, loathsome. Not me. Not that. But not nothing, either. A ‘something’ that I do not recognize as a thing ... On the edge of nonexistence and hallucination, of a reality that, if I acknowledge it, annihilates me. (Kristeva 2)

Es difícil en la actualidad encontrarse con situaciones en donde la propia existencia se vea amenazada por un temor irracional provocado por la disolución entre las barreras que nos

¹⁹ El reino simbólico es el mundo de las ideas, en donde lo simbólico es la abstracción del mundo sensible, del mundo exterior que percibimos a través de nuestros sentidos; mientras que el reino invisible o espiritual es aquel en donde nos relacionamos con la divinidad, con lo eterno, con la realidad no sensible.

²⁰ No debemos olvidar que es el ego quien rige el pensamiento binario, el que crea las barreras, el que define, el que separa; pues el orden simbólico/material no está separado del orden espiritual/invisible, en realidad son uno mismo: “el orden invisible o espiritual es análogo al orden material ... Lo que está abajo es como lo que está arriba ... Lo que está dentro está también fuera” (Cirlot 59-60).

separan de lo que parece estar fuera de o ser ajeno a nosotros mismos, ya que vivimos en una realidad construida que aparenta tener límites claros y estar familiarizada con todo tipo de atrocidades, situaciones o experiencias. Sin embargo, un claro ejemplo que puede ilustrar la sensación de abyección es la ingesta de psicotrópicos alucinógenos, durante la cual el consumidor, en el denominado “viaje”, experimenta la disolución de las barreras construidas por las nociones humanas y del ego, entre sí mismo y el mundo que lo rodea fuera del reino simbólico, lo cual, en dicho viaje, se conoce como “muerte del ego”. Al no poder relacionar, identificar, ni describir nada de lo que observa con nociones previas y familiares sobre su existencia como ser humano, todo es desconocido. Es por esto que puede surgir la abyección, pues el consumidor en su estado alterado de conciencia ya no puede identificarse a sí mismo separado de lo que observa, he ahí el motivo del terror u horror que se puede sentir en este tipo de experiencias.²¹ Robert Louis Stevenson, en su novela *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), retrata este tipo de experiencia y terror hacia lo abyecto en el personaje principal Henry Jekyll, quien bajo el consumo continuo de una sustancia que él crea en su laboratorio se convierte en Edward Hyde, una versión degenerada de su persona. Con el paso del tiempo, el experimento se sale de control y Hyde toma posesión de Jekyll sin que éste consuma la sustancia, lo cual implica la desaparición de la barrera entre ego y alterego. Hecho que crea un conflicto que sólo consigue una resolución en la muerte.

En los textos modernos de horror, las definiciones de lo monstruoso están fundadas en antiguas nociones religiosas e históricas de la abyección, “particularly in relation to the following religious ‘abominations’: sexual immorality and perversion; corporeal alteration,

²¹ Cabe aclarar que la abyección surge dependiendo de qué tan aferrado esté el sujeto al reino simbólico, a la realidad construida por el hombre o a su propio ego.

decay and death; human sacrifice; murder; the corpse; bodily wastes; the feminine body and incest” (Creed 64-65).

El trabajo de Kristeva, en parte, también es una continuación de la idea de Freud sobre lo siniestro. Kristeva sigue su ejemplo al utilizar estética y psicoanálisis para elaborar su teoría sobre lo abyecto. Cabe mencionar, que la literatura gótica está conformada por lo sublime,²² lo siniestro y lo abyecto.²³ Es por esto que la abyección está relacionada con la palabra alemana *unheimlich* (siniestro), pero no se debe olvidar que no significan ni son lo mismo. De acuerdo con Freud, la etimología de la palabra *unheimlich* contiene tanto lo familiar como lo no familiar; por lo tanto, lo siniestro es lo familiar que estaba reprimido y de pronto regresa en una forma inesperada provocando terror u horror (13). Esto implica lo desconocido, lo inesperado y la coexistencia de los opuestos: el *Doppelgänger*.²⁴ El *Doppelgänger* es la coexistencia de lo que culturalmente asumimos como opuestos, pero que existen en el mismo lugar: el ego y el alterego, un conflicto entre lo que se identifica como “yo” y otro tipo de “yo”. El *Doppelgänger* es la otredad tanto interna como externa, aquello que yo no soy o aquello que yo no conozco o entiendo. Ésa es la razón por la cual es una amenaza, por su condición de ser desconocido. En este sentido, Freud considera que el ego está conformado por sujeto y objeto, y la abyección, según Kristeva, crea confusión al difuminar el límite entre sujeto y objeto, ego y alterego.

²² Edmund Burke (1723-1792) desarrolló la concepción sobre lo sublime en su obra *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756), en donde establece que hay una diferencia entre los objetos “bonitos” y los objetos “bellos”. Lo bonito es pequeño, suave y contenido; mientras que lo bello es vasto, sublime, imposible de ingerir o de percibir con el ojo. Lo sublime altera, pero no es traumatizante, te mueve a experimentar una sensación de inmensidad y belleza.

²³ Consultar Aurora Piñero. *El gótico y su legado en el terror: Una introducción a la estética de la oscuridad*. México: Bonilla Artigas Editores/UNAM-FFyL, 2017. Digital.

²⁴ La psicología del doble o el *Doppelgänger* es una noción originalmente creada por Otto Rank y luego trabajada por Sigmund Freud (Freud 9).

Lo abyecto desafía nuestras nociones tradicionales sobre la identidad; por ende, hay una tendencia a expulsarlo. Lo abyecto se vuelve más monstruoso o desagradable que lo siniestro, contamina, corrompe, ocurre cuando un individuo es confrontado por la imposibilidad de distinguir entre el “yo” y el “otro”. Sin embargo, la abyección es ambigua, ya que, si bien repele, también atrae (Creed 70). Esto puede observarse en la atracción/repulsión que Jonathan Harker experimenta cuando es subyugado por las vampiras en el castillo de Dracula.²⁵

La mujer victoriana es el “Otro” y se vuelve una representación de lo abyecto cuando transgrede el rol de la madre criadora. Cuando sale de los límites de éste (como sucede con la mujer moderna o las vampiras del castillo de Dracula), la sociedad patriarcal ya no puede definirla, se vuelve desconocida e incluso un objeto de deseo; por lo tanto, se vuelve una amenaza, un monstruo, la personificación de la madre terrible, y es por esto mismo que el patriarcado victoriano quiere erradicarla. Así, los asesinatos de Jack the Ripper y la eliminación de los personajes femeninos transgresores en *Dracula* sirven como evidencias de la erradicación de la mujer por tener la cualidad de ser abyecta.

Jack the Ripper y Dracula frente a la figura de la mujer moderna a finales de la época victoriana

A finales del periodo victoriano (1870-1901), las esferas conservadoras demostraron un creciente sentido de pesimismo y rechazo hacia la modernidad,²⁶ junto con una necesidad de recuperar el control sobre las mujeres y erradicar a las mujeres abyectas. En 1888, Jack

²⁵ Esto se analiza con detalle en el segundo capítulo.

²⁶ Se recomienda leer Zygmunt Bauman. *Modernity and Ambivalence*. Cambridge: Polity Press, 1991.

the Ripper²⁷ entró en escena, asesinando a cinco prostitutas —aunque en realidad fueron muchas más— en un periodo de diez semanas en el distrito de Whitechapel y esparciendo temor entre las mujeres de todas las clases sociales.

De acuerdo con Judith R. Walkowitz:

[F]eminists had helped to initiate this era of sexual scandals through their political mobilization against state regulation of prostitution in the 1870s and 1880s ... The feminist program coupled a libertarian defense of the constitutional rights of working-class women with an assault on the social and sexual prerogatives of men. A desire to liberate women from male sexual tyranny and brutality led to feminist demands for “no secrets” on sexual questions ... [Moreover,] respectable women asserted themselves in the public discussion of sexuality for the first time, and they proceeded to uncover men’s double lives, their sexual diseases, and their complicity in a system of vice that flourished in the undergrowth of respectable society. (545)

Tres años antes de los asesinatos de Whitechapel, se inició una movilización política masiva en contra de la sexualidad no reproductiva y fuera del matrimonio, siendo las principales víctimas las prostitutas pertenecientes a la clase trabajadora, precisamente aquellas mujeres que habían sido el objeto original de preocupación y lástima de los feministas (Walkowitz 546).²⁸ La prensa también jugó un papel muy importante en difundir el terror de los asesinatos de Whitechapel entre las mujeres de Inglaterra, ya que configuró a Jack the Ripper como un *media hero* al amplificar el terror de la violencia masculina y elaborar e interpretar el significado de los asesinatos ante una audiencia masiva.

Esta misma prensa incorporó muchas de las formas y temas de la cultura popular, en particular el melodrama sensacionalista, el cual fue una convención literaria que dio forma a la narrativa de los asesinatos de Jack the Ripper en todos los diarios de Londres en el

²⁷ Es importante mencionar que, durante la época victoriana, los asesinatos de Jack the Ripper fueron inicialmente vinculados con la puesta en escena en Londres de la adaptación para teatro de la obra *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* de Robert Louis Stevenson (Luckhurst xxix-xxxi).

²⁸ Ya había hombres, sobre todo de la clase trabajadora y algunos de las esferas altas, que luchaban por los derechos de las mujeres y por la equidad de género.

ámbito político.²⁹ En esta convención literaria estaba incrustado un excitante diálogo sexual basado en la asociación entre sexo y violencia, la dominación masculina y la pasividad femenina, y en el cruce de fronteras entre clases en la persecución masculina por el objeto femenino deseado (Walkowitz 546). No es sorprendente, entonces, afirmar que los asesinatos de Jack the Ripper fueron una respuesta conservadora en contra del libertinaje femenino: “the moral message is clear: the city is a dangerous place for women when they transgress the narrow boundaries of home and hearth and dare to enter public space” (Walkowitz 544). Por desgracia, esto todavía aplica para mujeres de ciertos países en la actualidad.

Bram Stoker comenzó a escribir *Dracula* dos años después de los asesinatos en Whitechapel y la novela sería publicada en 1897. En esta novela gótica, el conde Dracula, como Jack the Ripper, acecha a mujeres inmorales que corrompen el rol tradicional femenino victoriano establecido. Si atendemos esto último, *Dracula* refleja el rechazo ante la introducción de la abyecta mujer moderna, ya que los personajes masculinos, quienes representan a la sociedad patriarcal, eliminan a los personajes femeninos transgresores. En *Dracula*, los personajes femeninos presentan apetitos desenfrenados de cualquier tipo, ya sea sexuales, alimenticios, de ambición, libertad o independencia, características de una mujer dominante y no sumisa que transgrede el ideal femenino victoriano y que, asimismo, evoca el arquetipo de la madre terrible. Debido a esto, las mujeres en *Dracula* son las principales enemigas, ya que su deseo eterno por consumir cesa hasta que son controladas o

²⁹ Para más información, consultar: Peter Brooks. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven: Yale UP, 1976. Capítulo 1; Alan J. Lee. *The Origins of the Popular Press in England; 1855-1914*. Londres: Croom Helm, 1976. Capítulo 4; James, Louis. *Fiction for the Working Man, 1830-1850: A Study of the Literature Produced for the Working Classes in Early Victorian Urban England*. Londres: Oxford UP, 1963.

eliminadas; por lo tanto, *Dracula* incita a que las mujeres victorianas desempeñen el papel de madre criadora.

Otro ejemplo que ilustra el punto de vista conservador en *Dracula* es el hecho de que Van Helsing y los otros personajes masculinos utilizan parafernalia religiosa para combatir la amenaza maléfica corruptora, imitando así al movimiento puritano que buscaba librar a la tierra de fuerzas inmorales que amenazaban con corromper a la población virtuosa femenina: “She was leaping for them, when Van Helsing sprang forward and held between them his little golden crucifix. She recoiled from it, and, with a suddenly distorted face, full of rage, dashed past him as if to enter the tomb” (303). En esta cita, los hombres virtuosos esperan a que Lucy, transformada en vampira, regrese a su tumba —después de alimentarse por la noche de la sangre de niños— para ejecutarla. “... the Professor had gained his feet, and was holding towards him the envelope which contained the Sacred Wafer. The Count suddenly stopped, just as poor Lucy had done outside the tomb, and cowered back. Further and further back he cowered, as we, lifting our crucifixes, advanced” (404-405). En estas citas, es claro que el conde Dracula y Lucy pueden vincularse con el demonio, ya que las acciones que los hombres virtuosos llevan a cabo en su contra con parafernalia religiosa semejan a las que un sacerdote ejecuta al combatir al diablo.³⁰

Al eliminar a los personajes femeninos transgresores que representan a la abyecta mujer moderna y a la figura de la madre terrible (Lucy Westenra y las tres vampiras), y al delimitar a Mina Harker en el papel de madre criadora, los personajes patriarcales en *Dracula* (Abraham Van Helsing, Jonathan Harker, John Seward, Arthur Holmwood y Quincey Morris) restablecen el orden, promoviendo así el trabajo exclusivamente

³⁰ La comparación de Lucy Westenra y Dracula con el diablo se analizan en el tercer capítulo.

doméstico de las mujeres y su papel como esposas y madres castas sobre quienes los valores morales victorianos debían ser fundados.

Asimismo, el punto de vista patriarcal en *Dracula* representa la figura femenina exclusivamente como la imagen de un “ángel” o un “monstruo”, términos que Sandra Gilbert y Susan Gubar identifican en su libro *The Madwoman in the Attic* (1979). Estas imágenes o modelos son utilizados por artistas masculinos para reducir el temor hacia la inestabilidad femenina y así poseer a la mujer por completo (Gilbert y Gubar 596). En efecto, *Dracula* utiliza la imagen de “ángel” en Mina Harker porque cumple con los atributos tradicionales femeninos, mientras que utiliza la imagen de “monstruo” en Lucy Westenra y las tres vampiras, quienes a su vez son personificaciones de lo abyecto.

En conclusión, a principios de la época victoriana, las mujeres estaban bajo el control de la normatividad impuesta por el papel tradicional que debían ejercer. Sin embargo, Gran Bretaña empezó a presenciar un desequilibrio en el orden establecido a mediados de la época victoriana. El auge del industrialismo y de la clase trabajadora le abrieron paso a la llegada de la mujer moderna, y el cambio de siglo trajo consigo transformaciones drásticas que desestabilizaron el orden victoriano. Como observamos con Judith Walkowitz, las mujeres empezaron a movilizarse, a mostrar un deseo por dejar a un lado los papeles tradicionales de madre y esposa, empezaron a trabajar, a estudiar y a volverse independientes. Movimientos feministas luchaban por la igualdad entre hombres y mujeres y las altas esferas de poder sentían que perdían el control sobre las mujeres, las cuales empezaban a “descuidar” sus hogares. La mujer moderna transgredía el rol tradicional femenino victoriano porque no necesitaba un hombre, representaba una amenaza por ser dominante y por expresar deseos de poder en el ámbito académico, laboral y político. Ésta es considerada abyecta por las esferas más conservadoras (los intelectuales,

la aristocracia y los puritanos) por desafiar las nociones tradicionales de la identidad de la mujer victoriana. Este nuevo tipo de mujer era indefinible, indomable e inestable, y como ya hemos observado, las principales respuestas que el ser humano tiene ante lo abyecto es la repulsión, un temor irracional y un fuerte rechazo y deseo por expulsar o eliminar lo desagradable o lo no regulado. Lo anterior se ve reflejado en los asesinatos de Jack the Ripper, en donde el cuerpo de las prostitutas es repudiado, dañado y eliminado. Esto también sucede en *Dracula* cuando los hombres “virtuosos” acechan y eliminan a Lucy Westenra una vez convertida en vampira. La muerte es el destino de la mujer abyecta, la cual se vuelve un monstruo y pierde su feminidad. La novela cataloga como monstruo indeseable a cualquier mujer que transgreda el ideal femenino victoriano impuesto por la cultura patriarcal. Así, la audiencia femenina victoriana es controlada y atrapada entre esas dos imágenes extremas. Por lo tanto, en *Dracula* no hay una alternativa al “ángel” y al “monstruo”, lo cual descarta el hecho de que las mujeres son más complejas y diversas para ser catalogadas solamente en esas dos categorías. En el siguiente capítulo, buscaré demostrar por medio de la teoría sobre la mística femenina de Betty Friedan que los personajes femeninos en *Dracula* reflejan, cumplen o transgreden la normativa impuesta en torno al ideal femenino victoriano establecido. Asimismo, los personajes femeninos son comparados con Lilith, símbolo de la madre terrible, demostrando así la presencia de la mujer abyecta en la novela en contraste con Mina Harker, la representación del ángel del hogar y de la madre criadora.

Capítulo II: La mística femenina y Lilith en *Dracula*

Betty Friedan, considerada como propulsora de la segunda ola del feminismo estadounidense del siglo XX, cuestiona lo que se supone es la esencia de lo femenino: la mujer como madre y esposa. De acuerdo con Friedan, ha existido un control absoluto sobre los cuerpos femeninos desde su nacimiento hasta la muerte y, como consecuencia, las mujeres sólo se conciben “por su relación de género con los varones —esposa de, objeto sexual, madre, ama de casa— y nunca como personas que se definen a sí mismas en virtud de sus propias acciones en la sociedad” (17). Friedan acuña el término la *mística de la feminidad* para analizar este fenómeno, sobre el cual comenta que existe tanto una imagen de lo femenino como una psicología de lo femenino, ambas destinadas al cumplimiento de un deber natural por parte de todas las personas que han nacido con sexo femenino.³¹ *Dracula* ilustra esta mística de la feminidad a través del control de los cuerpos de los personajes femeninos, ya que en esta novela el vampirismo femenino (su anhelo y consumo desenfrenados de sangre) se utiliza como metáfora de un apetito sexual, completamente prohibido y deplorable para la sociedad patriarcal victoriana, que debía ser suprimido; por ende, los personajes femeninos son condenados, sancionados o eliminados por poseer tal apetito subversivo que transgrede la mística femenina impuesta. En este capítulo, se demuestra que *Dracula* es un referente literario de cómo se ha satanizado y castigado el cuerpo de la mujer dominante con la finalidad de suprimir el apetito femenino en todos los sentidos (ambición, alimentación, libertad, sexualidad, poder, sabiduría) y, así, a través de la mística femenina impuesta, establecer una única feminidad que mantiene a la mujer en

³¹ Es importante mencionar que Betty Friedan alude, en parte, a las mujeres victorianas y al determinismo victoriano para desarrollar la teoría de la mística femenina.

completa sumisión. Para comprobar este punto, en este capítulo analizo los personajes femeninos de Lucy Westenra, las tres vampiras y Mina Harker de acuerdo con la teoría de la mística femenina de Betty Friedan, y llevo a cabo una comparación de Lucy Westenra como la Bloofer Lady y de las tres vampiras con la figura literaria de Lilith, la encarnación de la mujer abyecta y de la madre terrible.

La mística de la feminidad de Betty Friedan opera mediante una serie de tareas que tienen que llevar a cabo las mujeres para “conquistar” la supuesta feminidad: normalidad, adaptación, realización y madurez (68). Friedan comenta que, durante muchos siglos, hemos tenido la idea de que nacer con un cierto cuerpo implica ciertas características. Esta idea, al haber sido tan potente a través de generaciones, formó una normativa en torno a quien nace con un determinado cuerpo. Entonces, cuando nace un bebé, si es varón o niña, tenemos toda una serie de actitudes personales, sociales, privadas y públicas que norman ese cuerpo: cómo se debe vestir, cómo debe hablar, moverse, con qué puede jugar, en qué actividades puede participar, en qué otras no, etcétera. Se ha naturalizado el hecho de que nacer con un cierto sexo implica toda una serie de características físicas y psicológicas; por ende, ya hay una noción de normalidad. Asimismo, una vez que existe esta normalidad, las personas tienen que adaptarse a un cierto patrón, y para las mujeres ese patrón tiene que ver con las funciones que deben cumplir en la sociedad patriarcal: las de madre y esposa (51). Estas dos funciones son lo que Betty Friedan llama la “realización” en la mística femenina (65).

La realización pasa por el cuerpo de la mujer, ya que tiene que ver con la capacidad reproductiva y su apariencia. Cuando la feminidad se concibe así, no sólo la voluntad está puesta en cuestión, sino que las mujeres no pueden tener acceso a los medios para controlar su propio cuerpo, puesto que sus acciones se ejercen en función de la mirada de otros. Si

miramos hacia atrás, está claro que existió una mística femenina victoriana y que las mujeres británicas también pasaron por un proceso de adaptación, realización y madurez al existir esta normalidad impuesta. Desde la niñez tuvieron que adaptarse a cierto patrón, el cual tenía que ver con las funciones que se debían cumplir en la sociedad victoriana y con aceptar que, en efecto, esa normalidad, ese rol tradicional, era el papel social que debían ejercer en su vida como mujeres para así alcanzar una madurez: convertirse en madre y esposa. Dicha madurez equivalía y equivale a la ausencia de crítica, a la ausencia de todo discurso y a retirarse de la vida pública.

Como ya se comentó en el primer capítulo, el poder social de los puritanos incrementó con el industrialismo y con él su habilidad para efectuar cambios en el rol femenino, y si seguimos la teoría de Betty Friedan sobre la mística femenina, se puede deducir que se estableció una normalidad de la imagen y la psicología de lo femenino para las mujeres británicas victorianas; una imagen que dictaba cómo debe verse una mujer y una psicología sobre cómo debe pensar y sentir una mujer. ¿Qué sucede, entonces, cuando las mujeres victorianas (y no sólo las mujeres de esa época) transgreden esta mística femenina impuesta? Esto puede observarse en los personajes femeninos transgresores en *Dracula*: éstos no sólo pierden su feminidad, sino también su humanidad, se vuelven un monstruo, lo abyecto, una amenaza. Es entonces cuando aparece la figura de la vampira en la literatura victoriana a finales de siglo, entre 1871-1872, con *Carmilla* de Joseph Sheridan Le Fanu. Sin embargo, se puede encontrar la figura de la vampira mucho antes en la literatura occidental y su aparición está ligada con la tradición judeocristiana.

De acuerdo con James David Fay, el origen de los vampiros permanece como un misterio debido a que su existencia se remonta a épocas anteriores a los registros escritos. No obstante, Fay cita a Raymond T. McNally y a Radu Florescu, quienes sugieren que:

The notion behind vampirism traces to man the hunter, who discovered that when blood flowed out of a wounded beast or a fellow human, life, too, drained away. Blood was the source of vitality. Thus men smeared themselves with blood and sometimes drank it. The idea of drinking blood to renew vitality thereupon entered history. (6)

Por consiguiente, Fay explica que la creencia en los vampiros es universal³² y que ha sido documentada en la antigua Babilonia, en Egipto, Roma, Grecia y China; pero es la leyenda egipcia de Osiris e Isis la que, según Fay, contiene la más fuerte correlación con el vampiro:

The legend claims that Osiris was once a wise king and spread civilization throughout his domain. He turned his people away from the practice of cannibalism and towards eating grain, which explains his status as corn god. Due to jealousy, Osiris's brother, Set, murdered him by tricking him into a coffin, which he then sealed. The coffin, placed in the Nile, floated away. Isis eventually recovered the corpse of her husband, but Set recaptured the body and cut it into fourteen pieces, which were dispersed throughout the land. Isis was able to regain all the pieces except for Osiris's genitals. She then wrapped him in fine linen, thus making Osiris the first mummy. Using her magical arts, Isis brought Osiris back to life as the King of the Dead and Lord of the Underworld. Thus, the ancient Egyptians saw him as having the power of resurrection, of life after death. As part of their ritual worship, red-haired men would be sacrificed on the harvest field; then their bodies would be burned and the ashes scattered. It was believed that Osiris drank the redheads' blood in exchange for plentiful crops and children ... The cult also was said to protect Osiris from the sun god Ra, who could destroy the Lord of the Underworld with the sun's burning rays (6-7).

Salta a la vista que estas figuras están vinculadas a la fertilidad y que el dios Osiris posee las características de los vampiros que se encuentran años después en las obras literarias: inmortalidad, regreso a la vida después de la muerte, ingesta de sangre y el miedo al sol, como puede verse en los vampiros de *Dracula*. Fay también comenta que hay relatos griegos que datan del año 3000 a. C. sobre Dionisio, quien era un dios semimortal que intercambiaba sacrificios de sangre humana, la cual él tomaba, a cambio de cultivos abundantes (6). Esto refleja cómo antes de la llegada del judeocristianismo figuras similares a los vampiros eran

³² Esto es cuestionable, ya que, si bien existieron criaturas precursoras a los vampiros en la mitología de diversas culturas, no significa que hayan creído en la figura del vampiro como tal.

considerados dioses, los cuales en su mayoría eran hombres. Sin embargo, cuando emerge el cristianismo, muchas deidades de las culturas antiguas fueron satanizadas, dioses se volvieron demonios y a pesar de que la figura del vampiro se asoció inicialmente a una divinidad, éste se vuelve también un demonio o un monstruo. Lo más perturbador es que en la era después de Cristo “the demons that arose were almost exclusively viewed as females. The most recognized demon to arise from this transition was the Hebraic vision of Lilith” (8), quien representa el arquetipo de la madre terrible y puede considerarse como la primera fémina rebelde:

Adam ... asked God to send him a mate, a partner like the other creatures had. God obliged by making Lilith and sending her to Adam. At first he was pleased, but then she opened her mouth, showing that she had a mind of her own. He wanted her to lie beneath him and she promptly refused, saying that they were equal and she would not be subservient to him. Adam flew into a tantrum, so Lilith took off to calmer territory. (Childerhose 13)

Se cuenta que Lilith fue la primera mujer y original esposa de Adán; además de que “su belleza es incomparablemente superior a la de Eva” (Cohen 97), Lilith fue creada al mismo tiempo y de la misma tierra de la cual Adán fue creado, por lo tanto, ambos eran seres iguales. “Este rasgo de igualdad, motivo de su separación y huída” (97), la lleva a desafiar la autoridad de Adán al rehusarse a copular con él, puesto que ella quería estar encima, no debajo y, en un estado de ira, lo abandona. Lilith no estaba dispuesta a aceptar su lugar subordinado, en el cual debía “amar a su hombre desde abajo, nunca encima de él ... por eso huye; sabe que su lugar está en otra parte ... y, sobre todo, se sabe poderosa: Dios mismo, al crearla, le ha otorgado ese poder al revelarle su nombre” (98). Lilith se autoexilia del Paraíso y decide morar en “las cavernas junto a seres abominables” (98) a pesar de que tres ángeles (enviados por Dios y como petición de Adán) intentaron hacerla cambiar de opinión. Lilith nunca regresó y, en su defensa, argumenta que había violado las leyes divinas al copular con Samael, el ángel caído (98). Debido a su

desobediencia y ya que Dios no pudo forzarla a volver, sus hijos fueron asesinados y ella fue transformada en un monstruo nocturno errante que cazaba humanos y bebía su sangre.

Con respecto al pacto que hizo con Dios: “Lilith no podrá hacerle daño a los niños después de los 8 días de nacimiento y a la niñas al mes, además de que siempre que se encuentre un amuleto con su imagen o nombre grabados ... deberá retirarse. Si no lo hace, miles de sus engendros morirán cada día” (Cohen 98). En cuanto a su castigo, Lilith no puede mirarse al espejo, está condenada a huir de su propia imagen y a no reflejarse, como el vampiro o quien ha vendido su alma (98).³³ Es por esto que Lilith puede considerarse como la primera vampira³⁴ y mujer abyecta.

Cuando Eva fue creada, Lilith se puso celosa e intentó matarla junto con los hijos que tuvo con Adán, y ya que todos los humanos son descendientes de Adán y Eva, todos deben protegerse de los ataques de Lilith con amuletos que representan a los tres ángeles: Senoy, Sansenoy y Semangelof. Como puede observarse, la tradición judeocristiana demoniza la figura de la mujer:

Both the demonized woman and the demonized Jew can find a reference point in the figure of Lilith. As a female figure who refused to take the submissive position to her husband, she represents the demonic power inversion ... As a character in Jewish cabalistic mythology, she becomes representative of the dangers of the feminisation of circumcision. And as one of the many demons and witches of ancient legend, ... Lilith stands as a scapegoat to receive blame for all the undesirable aspects of society. (Spoto 176)

El relato de Lilith sirve como uno de los primeros ejemplos de las consecuencias que sufre la mujer al desafiar al hombre y mostrar un carácter independiente y con autoridad: en adelante, se le representa como un monstruo. Eva no se queda atrás, puesto que es seducida por Satán y

³³ Esta historia también quedó registrada en textos judeocristianos no canónicos, la cual dio origen a relatos folklóricos muy antiguos.

³⁴ Esther Cohen afirma que: “La *Vulgata*, inclusive, se refiere a ella como un demonio femenino, mitad mujer, mitad vampiro, que seduce a los hombres para después chuparles la sangre” (98).

convence a Adán de comer el fruto prohibido. Como consecuencia, la humanidad es expulsada del Paraíso y Dios condena a Eva: “I will greatly multiply thy sorrow and thy conception; in sorrow thou shalt bring forth children; and thy desire shall be to thy husband, and he shall rule over thee” (Genesis 3:16).³⁵ En la sociedad occidental, las mujeres crecen con esta carga, con esta culpa, ya que, según esta versión del relato fundacional, es por culpa de la mujer que el Paraíso le fue negado al hombre. Muchas conductas misóginas se justifican con base en esta historia.

Helena Michie argumenta que la caída de las mujeres ante la apetencia, de la misma forma que su caída inicial de la gracia de Dios, es recuperable sólo por la figura de la Virgen María, ya que María no es sólo un símbolo de castidad, sino también de abstinencia y ayuno:

Fasting, like chastity, was prescribed for both sexes, but like virginity, fasting has a particular goal in women that enhances the symbolism of wholeness and purity. Amenorrhea, the absence of menstruation, develops rapidly. Even young girls on a minor diet can miss a period, while starvation (as in the case of the illness *anorexia nervosa*) can cause permanent damage; menstruation might never begin again. (21)

Ayunar, entonces, asegura Michie, “purifies the body by obliterating signs of sexuality; the Virgin Mary, predictably, inverts the fall by replacing sexuality with chastity, hunger with self-denial” (21). Por último, Michie explica que la estética de la debilidad y la hambruna de las mujeres victorianas disfraza una ideología de dominación masculina como un intento de invertir la historia original de la Caída, ya que novelas victorianas, canónicas y populares, están llenas con ejemplos de hombres que acogen a jóvenes mujeres hambrientas, las alimentan y eventualmente se casan con ellas. *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë; *Tess of the D’Urbervilles*, de Thomas Hardy; y “My Wife and Where I Found Her”, de Virginia F.

³⁵ El hecho de que Eva aparezca como elemento mediador entre la serpiente y el hombre refleja lo que mencioné en el primer capítulo sobre la capacidad de la mujer de traer al hombre al reino simbólico, en donde la serpiente y el fruto prohibido representan a la energía o fuerza (serpiente) que es atraída por la materia (manzana).

Town, son algunos ejemplos que retratan este tema (Michie 22-3).

Lilith, símbolo de la madre terrible, conocida como la reina de la oscuridad, reina del inframundo o reina de los súcubos,³⁶ fue originalmente introducida en la sociedad por teólogos “as a tool to manipulate the socio-political order between man and woman; a figment of man’s imagination to suppress woman for man’s personal, social, economic and political domination” (Lewis ii). Sin embargo, esta figura literaria se salió de control, ya que creció, maduró y adoptó variaciones y desviaciones de su propósito original (Lewis ii). Lilith se convirtió también en figura de la resistencia femenina ante la autoridad patriarcal, una mujer independiente y libre de la opresión masculina. Desde una perspectiva contemporánea, Lilith puede considerarse como una figura literaria feminista, ya que, como mujer dominante, sirve como ejemplo a mujeres que no están de acuerdo con la mística femenina impuesta, la cual dicta que las mujeres deben ser sumisas y ejercer el rol de madre criadora:

[Lilith] personifies the dark side of feminine creative and sexual powers. She is not a wife, but a seducer; she is not faithful, but promiscuous. Even though she produces life, she is a baby and mother killer. Thus, she personifies the fear that resides in all of us. For women, it is the fear that in bearing new life, they, the bearers may not survive, and/or, that the new life itself may not survive. The Siren, or Greek version of Lilith, is a threat to men, representing their fears: loss of potency, loss of the nurture and devotion of a wife [and] loss of progeny. (Lewis 63)

Lilith representa a una mujer que no está acotada, “[d]e la cintura hacia abajo ... está hecha de fuego ardiente, y este elemento la constituye en su parte medular como el lado riguroso y severo de un Dios ambivalente —bueno y malo a la vez—” (Cohen 99). Esta ambivalencia, y el hecho de que Lilith se sale de la clara definición de cómo debe ser y comportarse una mujer de acuerdo con la mística femenina impuesta, la convierten en la figura que representa en términos materiales a la abyección y, como ya se explicó en el primer capítulo, lo abyecto, si bien

³⁶ En el folklore, los súcubos son demonios femeninos que toman la forma de una bella mujer para seducir hombres y después yacer con ellos (Guralnik 741).

produce deseo, debe ser expulsado o eliminado.

Dracula vincula la figura de madre terrible en Lilith con los personajes femeninos transgresores y expresa, desde un punto de vista conservador, las ansiedades victorianas de finales del siglo XIX relacionadas con el rol tradicional de las mujeres victorianas y su sexualidad. En esta novela gótica, Lucy Westenra, aunque representa a una mujer victoriana de clase alta, no cumple con los atributos conservadores victorianos, ya que presenta un apetito desenfrenado relacionado con la sexualidad. Asimismo, éste ocurre dentro de escena, a diferencia de las heroínas en las novelas de ficción victorianas, quienes se alimentan fuera de escena, como se comentó en el primer capítulo. Aunado a esto, la voracidad inapropiada de Lucy transgrede las normas establecidas por el puritanismo y los manuales de sexo y etiqueta victorianos, ya que seduce a tres hombres, lo cual amenaza el ideal monógamo de matrimonio —“Why can’t they let a girl marry three men, or as many as want her, and save all this trouble?” (Stoker 87)—, y falla en convertirse en madre y esposa. Como resultado de sus transgresiones relacionadas con su apetito desenfrenado, Lucy Westenra es monstrificada, se convierte en la Bloofer Lady y se alimenta durante la noche de la sangre de niños, lo opuesto a una madre que amamanta a sus hijos. Por ende, Lucy Westenra integra muchas de las características de la figura literaria de Lilith, las cuales quedan asociadas también a lo vampírico:

By the concentrated light that fell on Lucy’s face we could see that the lips were crimson with fresh blood, and that the stream had trickled over her chin and stained the purity of her lawn death robe. We shuddered with horror ... When Lucy ... saw us she drew back with an angry snarl ... her eyes ranged over us. Lucy’s eyes in form and colour, but Lucy’s eyes unclean and full of hell fire ... As she looked, her eyes blazed with unholy light, and the face became wreathed with a voluptuous smile ... With a careless motion, she flung to the ground, callous as a devil, the child that up to now she had clutched strenuously to her breast, growling over it as a dog growls over a bone. The child gave a sharp cry, and lay there moaning. (301-02)

Lucy Westenra sucumbe al poder de Dracula como resultado de su libertinaje e improductivo

carácter, los vicios familiares ocasionados por la ociosidad, la cual, de acuerdo con la perspectiva victoriana conservadora, llevaba hacia una decadencia moral y a la autoindulgencia. Asimismo, Lucy permite voluntariamente la transgresión del conde Dracula, ya que en la literatura los malos espíritus y demonios sólo pueden entrar con la invitación y consentimiento de sus víctimas, al igual que éstas mismas entran en sus territorios por propia voluntad.³⁷ Esto puede observarse cuando Lucy abre la ventana de su cuarto, permitiendo así la entrada al conde Dracula:

I threw a glance up at our window, and saw Lucy's head leaning out ... Just then, the moonlight crept round an angle of the building, and the light fell on the window. There distinctly was Lucy with her head lying up against the side of the window sill and her eyes shut. She was fast asleep, and by her, seated on the window sill, was something that looked like a good-sized bird. I was afraid she might get a chill, so I ran upstairs, but as I came into the room she was moving back to her bed, fast asleep, and breathing heavily. She was holding her hand to her throat, as though to protect it from the cold. (138)

Una vez convertida en vampira, el comportamiento inmoral de Lucy se potencia, por ejemplo, cuando presenta un deseo sexual inadecuado para una mujer de su clase, quien debía mostrar un carácter delicado y ser tanto dócil como casta. Su apetito sexual puede observarse en los siguientes pasajes: “In a sort of sleep-waking, vague, unconscious way she opened her eyes, which were now dull and hard at once, and said in a so, voluptuous voice, such as I had never heard from her lips, ‘Arthur! Oh, my love, I am so glad you have come! Kiss me!’” (230). En este pasaje, Arthur visita a Lucy cuando se encuentra en su cama, “enferma” en su lecho de “muerte”, pues en realidad su transformación en vampira estaba a punto de concluirse. En el segundo ejemplo, Lucy, convertida en la Bloofer Lady, intercambia sus últimas palabras con Arthur en presencia de los demás hombres virtuosos

³⁷ Algunos ejemplos de obras que ilustran este punto son: *Christabel* (1816), de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834); “The Vampyre” (1819), de John William Polidori (1795-1821); *Carmilla* (1872), de Joseph Sheridan Le Fanu (1814-1873); e *Interview with the Vampire* (1976), de Anne Rice (1941).

al encontrarlos en su tumba: “With a languorous, voluptuous grace, said, ‘Come to me, Arthur. Leave these others and come to me. My arms are hungry for you. Come, and we can rest together. Come, my husband, come!’” (Stoker 302). Ya que Lucy Westenra, incluso antes de convertirse en vampira, está lejos de poseer altos valores morales victorianos al transgredir el rol tradicional femenino —y por lo mismo, la mística femenina establecida— tiene que ser ejecutada por los hombres virtuosos. Por lo tanto, *Dracula* le enseña a la audiencia femenina victoriana una lección al ilustrar las consecuencias de ser una mujer inmoral.³⁸

Las tres voluptuosas vampiras, quienes representan el mal originado en tierras extranjeras (al igual que *Dracula*), sugieren el temor hacia el Otro extranjero y el rechazo hacia sus malas influencias. Al mismo tiempo, las tres vampiras son otra representación de mujeres con un apetito desenfrenado, el cual tampoco ocurre fuera de escena. Esto puede observarse en el siguiente pasaje, en donde *Dracula* alimenta a las tres vampiras en presencia de Jonathan Harker:

‘Are we to have nothing tonight?’ said one of them, with a low laugh, as she pointed to the bag which he had thrown upon the floor, and which moved as though there were some living thing within it. For answer he nodded his head. One of the women jumped forward and opened it ... there was a gasp and a low wail, as of a half smothered child. The women closed round, whilst I was aghast with horror. (Stoker 57)

Las tres vampiras también transgreden el rol de madre criadora al alimentarse de forma entusiasta de niños extraídos de hogares humanos; por lo tanto, reflejan la figura literaria de Lilith, la madre terrible. Estas vampiras, quienes con sus voluptuosos atributos subyugan a Jonathan Harker, no sólo retratan la dominación femenina, sino que también exhiben un intenso comportamiento sexual por medio de su apetito desenfrenado por la sangre. Esto se

³⁸ Cabe aclarar que las lectoras no tenían un rol pasivo, pues ya había mujeres causando estragos y revelándose a este papel tradicional, como ya se vio en el primer capítulo.

observa en los siguientes pasajes, en donde Jonathan Harker narra su encuentro con las tres vampiras cuando está preso en el castillo del conde Dracula. La cita que veremos a continuación demuestra tanto la belleza como el dominio del lenguaje utilizado por Bram Stoker para insinuar, de forma sutil y elegante, una escena erótica:

All three had brilliant white teeth that shone like pearls against the ruby of their voluptuous lips ... There was something about them that made me uneasy, some longing and at the same time some deadly fear. I felt in my heart a wicked, burning desire that they would kiss me with those red lips ... One said, 'Go on! You are first, and we shall follow. Yours is the right to begin' ... 'He is young and strong; there are kisses for us all' ... The fair girl went on her knees, and bent over me, fairly gloating. (55)

Como consecuencia de su comportamiento transgresor, estas vampiras también tienen que ser erradicadas debido a que se oponen a las altas cualidades de la mística femenina tradicional victoriana. Asimismo, el lenguaje que las tres vampiras y Lucy Westenra emplean para representar su deseo por consumir sangre es sexual. Desde el punto de vista conservador victoriano, las mujeres transgresoras en *Dracula* son las principales enemigas, ya que reflejan las características dominantes, sensuales y corruptoras de Lilith: presentan un apetito subversivo sediento de ambición, libertad, sexualidad, poder y sabiduría y transgreden la mística femenina impuesta; por lo tanto, son mujeres abyectas que deben ser eliminadas.

"I am alone in the castle with those horrible women. Faugh! Mina is a woman, and there is nought in common. They are devils of the Pit!" (Stoker 77). Mina Harker, por otro lado, encarna el rol tradicional femenino victoriano, ya que su trabajo como asistente escolar es sólo temporal antes de casarse con Jonathan Harker. A pesar de que Mina trabaja duro para mantenerse al ritmo de los estudios de Jonathan, practica taquigrafía y está dispuesta a estenografiar con destreza, sólo lo hace con la finalidad de serle útil a Jonathan una vez que

estén casados (Stoker 79).³⁹ Sin embargo, por el simple hecho de ser mujer y, semejante a Eva, presenta apetitos prohibidos que deben ser disciplinados, como su curiosidad al expresar interés en la tecnología: “on the table opposite him was what I knew at once from the description to be a phonograph. I had never seen one, and was much interested ... I felt quite excited over it” (314). Aunado a esto, Mina representa el ideal femenino victoriano, ya que es el ángel de la casa: es sumisa, sensible y se mantiene al servicio de los personajes masculinos. Van Helsing, el líder de los personajes patriarcales en la novela, describe a Mina como una perla entre las mujeres (312) y, más adelante, al referirse a la inteligencia de Mina, menciona lo siguiente: “She has man’s brain, a brain that a man should have were he much gifted, and a woman’s heart. The good God fashioned her for a purpose, believe me, when He made that so good combination” (335). Esta declaración asegura que Mina puede escapar de la corrupción del conde Dracula debido a que es racional, y al poseer cerebro de hombre y cuerpo de mujer, Mina se vuelve la prueba de la coexistencia de los opuestos en el mismo lugar, lo cual nos recuerda la noción del *Doppelgänger*: el ego y el alterego, y en el caso de Mina, cualidades de hombre y mujer dentro de su propio cuerpo.⁴⁰

Con respecto a la caza del conde Dracula, Tanya Pikula asegura que la participación temporal de Mina es permitida sólo porque está comprobado que es el menor de dos males: el dejar a una mujer en la oscuridad, lejos de la supervisión masculina, es dejarla abierta a las influencias de Dracula, mientras que tenerla cerca permite monitorear sus tendencias adictivas (290). En efecto, una vez que Mina es excluida de la caza del conde Dracula, los hombres virtuosos la encuentran en una de las escenas más impactantes, escandalosas y

³⁹ Salta a la vista que Mina sea introducida desde el principio con el apellido de su esposo (Jonathan Harker) incluso antes de contraer matrimonio y que en ningún momento se mencione su apellido de soltera, como es, por el contrario, el caso de Lucy Westenra.

⁴⁰ Una característica que a su vez la convierte en una amenaza, pero que también va a quedar controlada al final.

transgresoras de la novela:

[W]e all recognized the Count ... With his left hand he held both Mrs. Harker's hands, keeping them away with her arms at full tension. His right hand gripped her by the back of the neck, forcing her face down on his bosom. Her white nightdress was smeared with blood, and a thin stream trickled down the man's bare chest which was shown by his torn-open dress. The attitude of the two had a terrible resemblance to a child forcing a kitten's nose into a saucer of milk to compel it to drink. (404)

Además de lo detallado y sofisticado de los recursos descriptivos empleados en esta cita, podemos observar que esta escena es transgresora debido a dos factores. En primer lugar, hay una inversión de la imagen de la lactancia, puesto que Dracula, quien asume el papel de madre criadora, alimenta a Mina con sangre en vez de leche para convertirla en un igual. Al hacer esto, podría decirse que Mina está bebiendo de un conocimiento prohibido, justo de la misma forma en que Eva come del fruto prohibido en la Biblia. En segundo lugar, ya que Dracula es quien mantiene a Mina en una posición de subyugación, algunos críticos aseguran que en esta escena Dracula y Mina están simulando el acto de *fellatio* (Allen XXV), dado que los movimientos descritos se vinculan con esta práctica sexual. Incluso el recuento de Mina de los hechos vuelve más clara esta vinculación: “When the blood began to spurt out, he took my hands in one of his, holding them tight, and with the other seized my neck and pressed my mouth to the wound, so that I must either suffocate or swallow some of the —Oh my God! My God! What have I done?” (413). ¿Tragarse qué? La interrupción ocasionada por el guión largo permite la interpretación de este intercambio como el consumo de algo más que sangre. Como resultado de esta transgresión, Mina pierde su pureza, puesto que en el momento en que Van Helsing le coloca la sagrada hostia en la frente para protegerla de las influencias de Dracula, ésta se quema y ella misma grita: “Unclean! Unclean! Even the Almighty shuns my polluted flesh! I must bear this mark of shame upon my forehead until the Judgement Day”

(426).⁴¹ Por último, Dracula es eliminado con la ayuda de Mina, y ya que la novela termina con la contención de Mina dentro del rol de madre criadora, el personaje se redime puesto que cumple con la mística femenina victoriana:

It is an added joy to Mina and to me that our boy's birthday is the same day as that on which Quincey Morris died. His mother holds, I know, the secret belief that some of our brave friend's spirit has passed into him ... 'This boy will some day know what a brave and gallant woman his mother is. Already he knows her sweetness and loving care. Later on he will understand how some men so loved her, that they did dare much for her sake.' (541-42)

En esta cita, el narrador es Jonathan Harker. Es curioso que la novela comience y termine con una voz masculina, y que la voz de Mina sea silenciada al final, pues ya no sabemos cuáles fueron sus últimos pensamientos o sentimientos una vez que se “restablece el orden” y, de nuevo, tenemos una figura masculina que define a un personaje femenino y no éste quien hable y se defina por sí mismo. Ya que Mina Harker se ajusta (al igual que Eva), en último término, a la representación del ideal de la feminidad establecida —el de madre criadora—, los hombres virtuosos de la novela deben protegerla de influencias corruptoras, pues esta preservación asegura su posición como el género dominante. Mina cumple con la mística de la feminidad victoriana, en la cual el hombre, al poseer facultades de razonamiento, mayor fuerza física y el valor para emplearla, está calificado para ser un protector. La mujer, en cambio, siendo capaz de razonar muy poco, débil y tímida, requiere de protección. Debido a estas circunstancias, el hombre naturalmente gobierna y la mujer, naturalmente obedece (Walker 53).⁴² Sin embargo, cabe mencionar que Mina y Jonathan Harker pueden ser vinculados con Adán y Eva, ya que Mina va más allá tanto sexualmente como en términos de

⁴¹ La marca que deja el mal, la señal física de que se ha caído del estado de gracia, es un elemento común de muchos textos góticos y de fantasía “oscura”: *Christabel* (1816), de Samuel Coleridge (1772-1834); *Rappaccini's Daughter* (1844) y *The Scarlett Letter* (1850), de Nathaniel Hawthorne (1804-1864); y “Demon” (1996), de Joyce Carol Oates (1934) son algunos ejemplos.

⁴² Este punto de vista pertenece a un texto de 1840.

conocimiento prohibido en contraste con Jonathan Harker. Mina, a diferencia de Jonathan, sí prueba la sangre, la cual puede relacionarse con el fruto prohibido del Paraíso perdido. Mina, al igual que Eva, se muestra activa en su entorno al demostrar curiosidad por lo desconocido y lo prohibido. Jonathan, por otro lado, se muestra pasivo, ingenuo e indefenso —justo como Adán en el Paraíso— cuando asume el papel del personaje de la damisela en apuros (*damsel-in-distress*)⁴³ dentro del castillo de Dracula. Por último, Mina encarna a Eva al cumplir su destino como madre y esposa, mientras que Lucy Westenra y las tres vampiras encarnan a Lilith, la madre terrible.

Ya que ciertas lecturas del cristianismo y el judaísmo contribuyeron activamente a la demonización de la mujer, se concluye que forman parte de los creadores de la mística femenina impuesta sobre las mujeres de Occidente. En su ideología, la mujer es un monstruo en potencia que debe ser controlado a causa de su naturaleza corruptora. La mujer es la tentación, la lujuria, el exceso, es el Otro, es una amenaza que si no se regula entorpece el crecimiento, el camino y la plenitud del hombre. Esto mismo se observa en la mística femenina de la Gran Bretaña victoriana, la cual, como se dijo en el primer capítulo, fue interpretada y construida por las altas élites aristocráticas, el puritanismo (que heredó la concepción cristiana de la mujer) y por su contraparte ficcional: la heroína del canon victoriano. Asimismo, las consecuencias de transgredir la mística femenina establecida y, por ende, ser una mujer abyecta, son fatales si recordamos a Lilith, a Lucy Westenra o a las tres voluptuosas vampiras en *Dracula*. Estas figuras literarias femeninas tienen características en común: personifican la figura de la madre terrible, poseen una naturaleza sensual y son independientes, autoritarias y rebeldes; por lo tanto, son condenadas,

⁴³ Figura inventada por la novela gótica, al igual que el *hero-villain*. Ver Devendra P. Varma. *The Gothic Flame*. Metuchen y Londres: The Scarecrow Press, 1987.

sancionadas o erradicadas. El apetito de la mujer, el cual está ligado con la ambición y con un deseo de poseer libertad, poder y sabiduría, es representado por el patriarcado como el fruto prohibido y suprimido por la mística femenina impuesta.

Dracula, finalmente, demuestra ser una obra literaria que devela el temor hacia la mujer dominante —por evocar el símbolo de la madre terrible— y la necesidad de subyugarla o eliminarla. Aunado a esto, promueve la mística femenina del ideal femenino victoriano para disciplinar a las mujeres mediante el control de sus cuerpos. Cuando los personajes femeninos en *Dracula* cumplen con la mística femenina impuesta, se vuelven los ángeles del hogar, mientras que, cuando la transgreden, se vuelven monstruos. De esta manera, Mina Harker, el ángel del hogar, cumple con las características de la mística de la feminidad que critica Friedan, ya que, como ella misma diría, este personaje no se define en virtud de sus propias acciones en la sociedad, sino por su relación de género con los hombres. Por ende, Mina sirve como ejemplo para educar a las mujeres de la sociedad victoriana a no presentar apetitos desenfrenados de cualquier tipo, ya sean sexuales, alimenticios, de ambición, libertad o de independencia. En cambio, incita a que las mujeres victorianas desempeñen el rol de madre criadora. En el próximo capítulo, veremos cómo los personajes masculinos en *Dracula* son las verdaderas amenazas degenerativas de la novela. Estos personajes, junto con los códigos de la industria pornográfica victoriana presentes en la novela, demuestran cómo la perspectiva masculina victoriana representa a las mujeres en la literatura como el sexo débil y como objetos sexuales para el placer del hombre.

Capítulo III: El conde Dracula y los hombres virtuosos, las verdaderas amenazas de la novela

Como se ha observado en los capítulos anteriores, los personajes femeninos en *Dracula* muestran indicios de poseer un apetito por liberarse y volverse mujeres dominantes. La novela se desenvuelve de tal forma que presenta a los personajes femeninos como la amenaza que debe ser controlada y eliminada; sin embargo, todos los personajes femeninos siempre están bajo el control de una figura masculina. Los personajes femeninos transgresores, las vampiras, por ejemplo, están bajo la influencia y el mando del conde Dracula, mientras que Lucy Westenra, antes de convertirse en vampira, y Mina Harker están bajo la supervisión de los hombres “virtuosos”. En realidad, los personajes femeninos en *Dracula* no son libres y la opción de volverse mujeres dominantes es una mera ilusión, ya que todas sus acciones siempre están bajo el control y la supervisión de una figura masculina. Lo anterior revela que la verdadera amenaza en *Dracula* no son los personajes femeninos, sino los personajes masculinos, quienes son los agresores a lo largo de la novela. Para demostrar este punto, en este capítulo se analizan las acciones de los hombres virtuosos y el conde Dracula en torno a los personajes femeninos y la forma en que se relacionan entre sí. Por último, se observa cómo Bram Stoker utiliza los mismos códigos de la industria pornográfica victoriana —la cual, al igual que los personajes femeninos de la novela, fue construida desde una perspectiva masculina— para describir la otredad vampírica, participando así en la comercialización del sexo y en la reificación de la mujer.

En *Dracula*, Lucy Westenra es una mujer caída por presentar pensamientos y comportamientos libertinos, y por fallar en ser madre y esposa. Las consecuencias de sus actos son volverse la primera víctima del conde Dracula, el cual se alimenta de su sangre

cada noche; debido a esto, Lucy se “enferma” y se vuelve un objeto débil sin control de sí misma y a completa disposición y manejo de los hombres virtuosos mientras le inyectan sangre, la cual pierde cuando Dracula se alimenta de ella. Como consecuencia, Lucy se vuelve una vampira y, luego, es eliminada por los hombres virtuosos, quienes le clavan una estaca en el corazón, cortan su cabeza y llenan su boca con ajo. Si se analiza con atención el texto, es evidente que Lucy fue una víctima de las agresiones de los personajes masculinos, las cuales ocurren de noche (la mayoría) y cuando se encuentra sola. Además, Lucy siempre estuvo bajo el acecho de los personajes masculinos y los actos violentos hacia su persona son “inevitables”.

Hay varios factores que la convierten en presa fácil de los personajes masculinos: su belleza y sensualidad; el hecho de que su padre esté muerto y sólo tenga una madre enferma que la procure; estar sola y ser el objeto de deseo de tres personajes masculinos.⁴⁴ De acuerdo con la ideología de clase de su época, Lucy Westenra carece de una figura masculina dominante que la cuide: un padre. Al no tener un padre, no hay un hombre que la proteja de sus pretendientes ni que pueda crear escenarios propicios para los encuentros con estos mismos. En principio, durante la época victoriana, una mujer virtuosa no debía estar sola en presencia de hombres, a menos que estuviera un padre, una madre o un acompañante. Sin embargo, Lucy se encuentra sola cuando sus pretendientes le proponen matrimonio el mismo día en tiempos diferentes; por ende, Lucy se encuentra “indefensa”. Esto puede observarse a continuación, cuando Lucy rechaza a uno de sus pretendientes:

My dear, I'm going to have a pretty lonely walk between this and Kingdom Come. Won't you give me one kiss? It'll be something to keep off the darkness now and then. You can, you know, if you like, for that other good fellow, or you could not love him, hasn't spoken yet.' That quite won me, Mina, for it was brave and sweet

⁴⁴ Estas características son convenciones victorianas patriarcales, las cuales no deberían convertir a Lucy Westenra, ni a ninguna mujer, en presa de actos violentos.

of him, and noble too, to a rival, wasn't it? And he so sad, so I leant over and kissed him. (Stoker 87)

En esta escena, Quincey Morris se aprovecha de la situación y Lucy, de manera ingenua, acepta darle un beso, un acto inapropiado para una mujer soltera de alta sociedad. Lucy es inconsciente de que al darle un beso a Quincey no sólo comete una falta a su propio honor, sino también al honor del hombre que pretende casarse con ella: Arthur Holmwood. Lucy incluso cree que el hecho de que Quincey le pida un beso a espaldas de su amigo Arthur Holmwood es un acto noble, valiente y honorable, cuando en realidad es todo lo contrario. Es curioso que, antes de besarlo, Lucy se posiciona a sí misma como innoble y agresora y a Quincey Morris como la víctima: “My dear Mina, why are men so noble when we women are so little worthy of them? Here was I almost making fun of this great hearted, true gentleman” (86). Este comentario, escrito en una carta para Mina, revela una constante ambigüedad del personaje, puesto que oscila entre la inocencia y la transgresión, por lo cual es difícil clasificarla. Ésta es una de las virtudes de Bram Stoker al caracterizar a los personajes femeninos. Pero esta ambigüedad, característica de la abyección, la posiciona como objeto de agresiones y actos innobles, ya que después de su encuentro con sus pretendientes, Lucy comienza a estar bajo la influencia del conde Dracula, puesto que camina sonámbula por las noches en su casa hasta que, al final, logra salir en búsqueda de Dracula:

... 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 ... There was undoubtedly something, long and black, bending over the half-reclining white figure. I called in fright, ‘Lucy! Lucy!’ and something raised a head, and from where I was I could see a white face and red, gleaming eyes. (132)

En este pasaje, el conde Dracula se alimenta por primera vez de Lucy mientras Mina corre en su auxilio. Cuando Mina llega a Lucy, la encuentra sola y agitada: “When I bent over

her I could see that she was still asleep. Her lips were parted, and she was breathing—not softly as usual with her, but in long, heavy gasps, as though striving to get her lungs full at every breath” (133). Mina nota que el cuello de Lucy ha sido perforado: “I must have pinched up a piece of loose skin and have transfixed it, for there are two little red points like pin-pricks, and on the band of her nightdress was a drop of blood” (135). Aquí, Lucy se encuentra en un estado de trance y es difícil, para el lector, decidir si ella abrió la puerta al influjo maligno (metafóricamente) o si es víctima de una violación. El lector contemporáneo, debido a la distancia histórica, opta más por la segunda y, sea Lucy inocente o no, a partir de este momento es impura.

Al ser impura, Lucy mantiene contacto directo con cinco figuras masculinas. Es curioso notar, también, que antes de ser eliminada, los hombres virtuosos abusan y dañan su cuerpo. Mientras Dracula succiona su sangre en las noches, John Seward, Abraham Van Helsing, Arthur Holmwood y Quincey Morris transfunden su sangre en el cuerpo de Lucy,⁴⁵ un acto que según ellos mismos los convierte en verdaderos amantes de Lucy:

When it was all over, we were standing beside Arthur, who, poor fellow, was speaking of his part in the operation where his blood had been transfused to his Lucy’s veins. I could see Van Helsing’s face grow white and purple by turns. Arthur was saying that he felt since then as if they two had been really married, and that she was his wife in the sight of God. None of us said a word of the other operations, and none of us ever shall ... (248)

Como lector, uno se preguntaría por qué los demás personajes masculinos deciden ocultarle a Arthur Holmwood las otras transfusiones de sangre. Es evidente que se insinúa un acto inmoral, el cual se clarifica en la siguiente conversación entre John Seward y Van Helsing:

‘Said he not that the transfusion of his blood to her veins had made her truly his bride?’
‘Yes, and it was a sweet and comforting idea for him.’

⁴⁵ Acciones que ilustran la difuminación de los límites entre ego y alterego.

‘Quite so. But there was a difficulty, friend John. If so that, then what about the others? Ho, ho! Then this so sweet maid is a polyandrist, and me, with my poor wife dead to me, but alive by Church’s law, though no wits, all gone, even I, who am faithful husband to this now-no-wife, am bigamist.’ (251)

Los personajes masculinos vinculan las transfusiones de sangre en el cuerpo de Lucy con el intercambio de fluidos que se lleva a cabo en el acto sexual. Después de todo, los hombres virtuosos penetran el cuerpo de Lucy, mientras ella está en su cama, con una jeringa, la cual es un símbolo fálico. Después de la “muerte” de Lucy, Abraham Van Helsing la denomina “poliándrica” por tener en su cuerpo la sangre de cuatro varones (251). Esto deja en claro que la transfusión de sangre es equivalente al acto sexual como consumación de un matrimonio. Por esta razón, junto con los constantes ataques del conde Dracula, Lucy deja de ser una mujer y se convierte en un monstruo, en una vampira. Sin embargo, es importante notar que cada transfusión de sangre se llevó a cabo sin el consentimiento de Lucy, puesto que ella estaba inconsciente, dormida o demasiado débil en cada ocasión. De acuerdo con la concepción patriarcal de la novela, es Lucy quien debe ser castigada, a pesar de no haber participado de manera activa en los actos que la convierten en una mujer impura y en un monstruo. Acto seguido, Abraham Van Helsing, quien representa la religión en la novela, persigue a Lucy una vez que se vuelve la Bloofer Lady. Lo cual evoca la persecución de herejes bajo el mandato de la Inquisición.

De acuerdo con Silvia Federici, el movimiento herético que se llevó a cabo en Europa a partir de la Edad Media le asignó una elevada posición social a las mujeres, ya que éstas consiguieron los mismos derechos que los hombres y podían compartir la misma vivienda con ellos sin estar casados (Federici 64). Dentro de las sectas herejes, las mujeres gozaban de libertad sexual y controlaban su función reproductiva con el aborto y con anticonceptivos, a los que se les llamaba “pociones para la esterilidad” o “maleficia”. Estas

prácticas se asociaron con la brujería y, hacia comienzos del siglo XV, la bruja se volvió el principal objetivo en la persecución de herejes (66-7). Esto es relevante para el caso de Lucy en *Dracula* porque posee las características de una mujer hereje. Asimismo, al convertirse en la Bloofer Lady, los hombres virtuosos la acechan, de nuevo en la noche, y la eliminan con ayuda de parafernalia religiosa:

Arthur took the stake and the hammer, and when once his mind was set on action his hands never trembled nor even quivered. Van Helsing opened his missal and began to read, and Quincey and I followed as well as we could. Arthur placed the point over the heart, and as I looked I could see its dint in the white flesh. Then he struck with all his might. The thing in the coffin writhed, and a hideous, blood-curdling screech came from the opened red lips. The body shook and quivered and twisted in wild contortions. The sharp white teeth champed together till the lips were cut, and the mouth was smeared with a crimson foam. But Arthur never faltered. He looked like a figure of Thor as his untrembling arm rose and fell, driving deeper and deeper the mercy-bearing stake, whilst the blood from the pierced heart welled and spurted up around it. His face was set, and high duty seemed to shine through it. The sight of it gave us courage so that our voices seemed to ring through the little vault ... The Professor and I sawed the top off the stake, leaving the point of it in the body. Then we cut off the head and filled the mouth with garlic. (Stoker 308-10)

En esta cita, se puede observar que la muerte de Lucy como vampira es en extremo violenta. Aunado a esto, durante el proceso para matarla, uno de los hombres virtuosos, Arthur Holmwood, es comparado con el dios Thor, mientras que Lucy es reificada al ser referida como una “cosa”. Asimismo, la forma en que la Bloofer Lady es eliminada es simbólica: una estaca⁴⁶ en el corazón para que no pueda sentir, decapitada para que no pueda pensar y la boca llena de ajo para que no pueda hablar.⁴⁷ Al ser vampira,⁴⁷ Lucy es una peste, una entidad corrompida que representa la contaminación de la humanidad. Lucy es una aberración, algo que no debe existir por el hecho de ser abyecta; por ende, debe ser

⁴⁶ La estaca, también conocida como “estaca de sacrificio”, es un símbolo fálico derivado del árbol, el cual a la vez es un umbral entre el mundo terrenal y el mundo supernatural o ultraterrestre (Cirlot 407-08 y 426).

⁴⁷ En *Dracula*, el vampiro puede vincularse con la figura del hereje, ya que ambos son inquietos, buscan expandirse, incluir más territorio y más seguidores; por lo tanto, el vampiro y el hereje evocan a Satanás.

expulsada por el bien de la supervivencia humana. Este episodio no sólo refleja la persecución de brujas en Gran Bretaña durante el siglo XVII y los años posteriores, sino también el temor hacia la degeneración en el siglo XIX:

The effect of this “world explosion of knowledge” in Victorian England, even putting aside the tremendous issue of the challenge Darwinian science posed to religious faith, was to demolish the model of human centrality in the universe, and replace it with one of human ephemerality, relativity, and potential “degradation”... The new discoveries in the geological and biological sciences required a radical rethinking of humanity’s position relative to its environment: its intimate relation to lower species, the role of the mere individual within the far more important history of the human species; human insignificance in a world that, according to geology, had existed far longer than previously had been conceived and that, according to astronomy, occupied a place far more minuscule than previously had been conceived. (Hurley 56)

Se piensa que el concepto de degeneración en la época victoriana se acuñó después de que Darwin publicara su *Origin of Species* en 1859; sin embargo, esta noción ya se venía cosechando también por el filósofo y político francés Pierre-Joseph Proudhon y por el filósofo y escritor francés Auguste Comte. Proudhon “aligned himself with Comte in viewing woman’s role as that of the household nun, of ‘the incarnation of the Ideal’, who leavened the predatory responsibilities of the male with an appropriate modicum of piety” (Dijkstra 211). Asimismo, Proudhon utiliza un argumento de Schopenhauer para remarcar que:

Since woman had ‘less moral energy than man’ this made her ideal as a moderating influence, for ‘man tends more to insist on letting rigid, hard pitiless justice prevail, while woman tends to reign by means of the heart. However, the qualities of love, charity, pity, and grace, which bring woman’s ‘perfections to their highest point, also testify—from the point of view of pure justice—to her inferiority’. (Dijkstra 211)

Bram Dijkstra concluye que esta forma de pensar de Proudhon lo llevó a deducir que sólo eran posibles dos tipos de desarrollo social: evolución o degeneración:

The road to progress was masculine aggression, the road to destruction sappy effeminacy. “A nation, after having risen with virile energy, can become *effeminate*

and even collapse”... That was what had happened to the Persians, the Greeks, and the Romans. However, “while a race can become effeminate, it can also make itself more virile through its work, its philosophy, and its institutions.” There were, then, only two viable choices in the real world, “either the subordination of women, guaranteed by the modesty of their position in life, or the degradation of men: We must choose” (211).

Está claro que, para Proudhon, darle un papel a la mujer más allá de la monja doméstica significaba liberar las fuerzas de degeneración, ya que se pensaba que cualquier mujer que quisiera usurpar parte de la posición privilegiada del hombre en la creación estaba yendo en contra de la naturaleza (Dijkstra 211). Esta idea se reforzó cuando Darwin publicó *The Descent of Man* (1871), en donde Darwin acepta la noción de la inferioridad natural de la mujer y también comienza a acentuar los peligros del “retroceso” en el desarrollo de las especies (Dijkstra 211). “The great theorist of evolution, as we have seen, had already expressed the opinion that under normal circumstances the intellectual distance between men and women was bound to increase as a factor of natural selection” (Dijkstra 211-12). Esta idea también fue apoyada por el científico, filósofo y político alemán Karl Vogt, quien señaló la tendencia de la mujer a preservar “in the formation of the head, the earlier stage from which the race of tribe had been developed, or into which it has relapsed” (*Lectures on Man* citado por Dijkstra 212), “and had thereby raised the specter of reversion” (212). Después el criminólogo Cesare Lombroso y el historiador Guglielmo Ferrero reforzaron esta visión al publicar *The Female Offender* (1895), donde describen casos extremos de degeneración femenina, en los cuales mujeres criminales mostraban decididamente características masculinas:

These aspects of male tendencies in women criminals were not representative of an evolution of the female brain but rather a clear sign of that reversion Vogt and Darwin had warned about. Since the human male had struggled out of a condition of sexual indeterminacy (those bisexual, hermaphroditic primal origins of the higher organisms) into true masculinity, it was clear that the roles of men and women were meant to be completely separate. It was therefore woman’s role in evolution to

become more and more feminine and not to take on masculine qualities. For a woman to take on such masculine qualities was actually a sign of reversion, a sinking back into the hermaphroditism of that indeterminate primal state—just as it was a clear sign of analogous degeneracy in the male to show himself to be effeminate. (Dijkstra 212-13)

Estas ideas aterrorizaron a los hombres del *fin-de-siècle*, quienes encontraron “evidencias” suficientes para denominar a la mujer como el monstruo del Apocalipsis, quien arrastraría a toda la civilización de vuelta a la selva si no se mantenía controlada en el hogar, ocupando el lugar que le correspondía. Es por esto que no sorprende, entonces, que Lucy Westenra y las tres vampiras hayan tenido que ser eliminadas en *Dracula* por los hombres virtuosos,⁴⁸ ya que son personajes femeninos que presentan rasgos de degeneración.

Mina Harker, por otro lado, cumple con las expectativas y con el ideal de la mujer que describe no sólo Abraham Van Helsing, sino también el patriarcado del siglo XIX.

Mina, como “buena mujer”, no oculta nada de su vida privada a su esposo:

When I am with you I shall keep a diary in the same way. I don't mean one of those two-pages-to-the-week-with-Sunday-squeezed-in-a-corner diaries, but a sort of journal which I can write in whenever I feel inclined. I do not suppose there will be much of interest to other people, but it is not intended for them. I may show it to Jonathan some day if there is in it anything worth sharing, but it is really an exercise book. (79-80)

En una carta, Mina le comenta a Lucy sobre su interés en escribir un diario estenográfico,⁴⁹ imitando a Jonathan Harker. En principio, Mina dice que sólo lo mantendrá para practicar estenografía y que no habría nada interesante en él. Esto la posiciona inmediatamente en un plano inferior; sin embargo, ese diario se vuelve objeto de lectura e interés de todos los hombres virtuosos y ella misma reconoce que dejaría que su esposo lo leyera. Esto

⁴⁸ Es evidente que los hombres virtuosos en *Dracula* imitan a los científicos, evolucionistas, criminólogos, intelectuales y filósofos del siglo XIX que se encargaron de “aprisionar” a la mujer en el hogar como madre y esposa por el “bien” de la humanidad.

⁴⁹ Estenografiar es sinónimo de taquigrafiar: una forma de escribir muy rápido utilizando signos y abreviaturas taquigráficas.

evidencia que las mujeres virtuosas deben revelar su vida privada y secretos más íntimos a sus esposos o a los hombres que representen la autoridad, ya sea en el universo narrativo o en el real:

‘Oh, Madam Mina, good women tell all their lives, and by day and by hour and by minute, such things that angels can read. And we men who wish to know have in us something of angels’ eyes’ ... ‘Believe me, then, that I come here full of respect for you, and you have given me hope, hope, not in what I am seeking of, but that there are good women still left to make life happy, good women, whose lives and whose truths may make good lesson for the children that are to be.’ (242, 264)

En esta cita, Abraham Van Helsing insinúa que los hombres tienen todo el derecho de indagar en la vida personal de sus esposas e incluso compara a dichos hombres con ángeles. Es discriminatorio que los personajes masculinos en esta novela sean comparados con ángeles o dioses y las mujeres, por ser abyectas, sean vinculadas con lo animal (por ser inferiores) y con el diablo al convertirse en vampiras. En la literatura gótica, de manera constante se vincula a las mujeres con Satán al ser monstrificadas después de una transgresión, como si ellas fueran servidoras del mismo demonio. Al ser monstrificadas, las mujeres acaban bajo el mando de otra figura masculina, como si no existiera en ningún lado en la literatura occidental una figura femenina que esté al mismo nivel que Dios o Satán en la relación de poder. La mujer siempre se mantiene en completa sumisión, ya sea en la literatura, en la religión o en la vida cotidiana. Esto puede observarse a continuación en la relación entre el conde Dracula y las tres vampiras:

With a fierce sweep of his arm, he hurled the woman from him, and then motioned to the others, as though he were beating them back. It was the same imperious gesture that I had seen used to the wolves. In a voice which, though low and almost in a whisper seemed to cut through the air and then ring in the room he said:—‘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.’ ... I promise you that when I am done with him you shall kiss him at your will. Now go! Go! ... ‘Are we to have nothing tonight?’ said one of them, with a low laugh, as she pointed to the bag which he had thrown upon the floor, and which moved as though there were some living thing

within it. For answer he nodded his head. One of the women jumped forward and opened it.” (56-7)

En esta escena, el conde Dracula trata a las vampiras como animales, justo como Jonathan comenta al observar el mismo trato del conde hacia los lobos. Es imposible o inconcebible que una mujer o figura literaria femenina esté fuera del poder y del control de un hombre o de una entidad sobrenatural con rasgos masculinos. Siguiendo este punto, la mujer abyecta representa al Otro en relación con el hombre; por lo tanto, de acuerdo con esta lógica patriarcal, si el hombre es Dios en la literatura, entonces la mujer es Satán. Para aclarar este punto se puede pensar en la relación entre Dios y el diablo. Satán se libera de la tiranía de Dios porque quiere ser libre y porque resiente la inclinación de Dios hacia los hombres; al hacerlo, se vuelve él mismo un tirano. Esto es justo lo que sucede con las mujeres dominantes en la literatura escrita por hombres que tratan de liberarse del control de estos mismos, pues son condenadas y al mismo tiempo sólo buscan destruir y hacer el mal, como Satanás. Asimismo, ambos, tanto Satanás como la mujer, siempre están bajo el mando de Dios, quien a su vez es una figura masculina. En la tradición judeocristiana, la única figura femenina literaria con cierto poder que logra librarse de la tiranía de su esposo es Lilith, como ya se mencionó en el capítulo anterior; sin embargo, es condenada por el resto de la eternidad. Pero Lilith no es sólo la primera mujer rebelde, también es la evidencia de que “el Paraíso ... no es más ese espacio transparente de un solo plano que nos ha vendido la historia de la religión e inclusive la mitología. Hay algo más complejo y ambiguo en ese pretendido Edén de contornos claros y lisa superficie” (Cohen 100). Lilith es la prueba de la dualidad tanto del hombre como de Dios mismo:

La Cábala judeoespañola medieval abunda en la idea de la androginia original de Dios y el hombre, androginia considerada más allá de sus términos genéricos, es decir, contemplada básicamente como ambivalencia y ambigüedad ... Dios no sólo se manifiesta en su naturaleza bisexual, sino como alguien en quien las fuerzas de la

misericordia y el bien participan de su constitución tanto o en igual medida que el rigor, la destrucción y el mal. En esta estructura binaria, en esta sexualidad equívoca, el lado izquierdo de Dios y, en consecuencia, del hombre, responden por esta última cualidad de atributos. Así, el rigor y el mal quedan asociados, en este esquema de emanaciones, a las categorías de lo femenino, mientras que el lado derecho da cuenta de la bondad y misericordia divinas: atributos de lo masculino. (Cohen 101)

Hasta la fecha, sigue siendo un misterio por qué la mujer es asociada con el lado izquierdo de Dios, pero es un hecho que ya desde la Cábala se estableció que en el hombre, “la inclinación al bien es para él mismo, mientras que la inclinación al mal hace que se despierten en él los sentimientos hacia la mujer” (*Zohar* citado por Cohen 101). Cohen también afirma que “si no fuera por el impulso al mal, ningún hombre construiría una casa, tomaría esposa, tendría un hijo, o emprendería un negocio” (*Genesis Rabbah* citado por Cohen 99-100). De acuerdo con la Cábala, esta separación entre el bien y el mal; hombre y mujer; y divinidad y humano, recupera su forma unitaria en la sexualidad. Ésta será “el dominio donde, en secreto, se dará la relación de lo humano con lo divino, del bien con el mal, pero además, será justo el espacio donde las dos fuerzas opuestas se unirán para restablecer la armonía del mundo” (Cohen 102).

Ya que el objetivo principal del patriarcado es controlar a las mujeres, en la literatura angloparlante del siglo XIX escrita por hombres no existe mujer alguna que no sea condenada por desafiar el poder o el orden del hombre.⁵⁰ Lilit, al ser la primera esposa de Adán, es la primera representación de la mujer abyecta por fallar en ser madre y esposa. Ella no debe existir, es una aberración, justo como Lucy Westenra al transgredir el ideal de la mujer victoriana. Es preciso mencionar también la relación fonética entre el nombre de Lucy y el de Lucifer. El nombre de Lucy Westenra significa “light of the West”, mientras que el de Lucifer significa ya sea “bringing light” o “morning star”, además de que ambos

⁵⁰ Por ejemplo: *Carmilla* (1872), de Joseph Sheridan Le Fanu; *The Great God Pan* (1894), de Arthur Machen; y *The Parasite* (1894), de Sir Arthur Conan Doyle.

se derivan del latín “lux”, que significa “luz”. Si tomamos en cuenta la estrecha relación entre estos dos nombres, es entendible que entonces sea Abraham Van Helsing quien lidere la caza de Lucy Westenra, ya que, como ya se mencionó, él representa la visión del conocimiento religioso, esotérico y científico; por lo tanto, Van Helsing personifica a Dios al eliminar a Lucy, quien a su vez personifica a Satanás y a Lilith. Esta asociación de la mujer con el fuego que Bram Stoker insinúa podría encontrar respuesta en el hecho de que, ya desde la Cábala, se había establecido que “el agua y la tierra, por sus características menos indeterminadas, se desplazan hacia lo masculino, mientras que justamente, el aire y el fuego, por inaprehensibles, por no dejar huella, se asocian con lo femenino” (Cohen 104). Estas características, sin duda alguna, nos recuerdan a los personajes femeninos abyectos de Bram Stoker.

En *Dracula*, las mujeres representan el mal y los hombres el bien. Esto puede verse reflejado en los hombres virtuosos, ya que Jonathan Harker representa la ley y el cumplimiento del deber; Arthur Holmwood la aristocracia; John Seward la ciencia; Quincey Morris el Nuevo Mundo, el Occidente y la valentía; y Abraham Van Helsing el conocimiento intelectual y teológico superiores. Incluso el conde Dracula es poseedor de virtudes: inteligencia, sabiduría y pertenece a la aristocracia. Hasta se le puede atribuir belleza física, ya que es atractivo, poderoso y seductor. Pero ¿qué virtudes posee Mina Harker, quien representa el ángel del hogar? En realidad sus virtudes sólo se reducen a asumir el papel de madre y esposa, nada más. Lo que hay de superior o extraordinario en ella es de orden masculino, ya que su cerebro, o capacidad racional, son comparados con las de un hombre (Stoker 335). Mina Harker no representa una mujer real, más bien representa el ideal de lo que debe ser una mujer de acuerdo con la sociedad patriarcal victoriana, un ideal que dicta cómo debe comportarse, pensar y lucir una mujer. Los

personajes femeninos en *Dracula* no se definen por sí mismos, sino por lo que los demás personajes masculinos dicen sobre ellas. Son los hombres quienes definen a las mujeres, no ellas quienes se definen a sí mismas por sus acciones: “She is one of God’s women, fashioned by His own hand to show us men and other women that there is a heaven where we can enter, and that its light can be here on earth. So true, so sweet, so noble, so little an egoist—and that, let me tell you, is much in this age, so sceptical and selfish” (268-9). Por lo tanto, si los hombres definen a las mujeres, son ellos quienes hacen de las mujeres unos ángeles menores (hogareños) o monstruos. Finalmente, en el caso de Lucy, ella se convierte en un monstruo como consecuencia de las acciones directas que los hombres virtuosos ejercen sobre su persona.

Como hemos visto a lo largo de este capítulo, debido a que, según el patriarcado, las mujeres representan el lado izquierdo de Dios, el mal y tienen una tendencia a la degeneración, es imperativo que sean controladas, supervisadas y vigiladas. Para lograr esto, a finales del siglo XVIII, o hacia la primera mitad del siglo XIX, desaparece la pena por suplicio⁵¹ en Europa y, en su lugar, se crea una ideología penal en la que el objetivo principal ya no es castigar el cuerpo del “delincuente”—o, en nuestro caso, de la mujer—, sino corregir, reformar, “curar”. Es así como aparece el principio de vigilancia, control y supervisión que conduce al modelaje de *cuerpos dóciles*, concepto desarrollado por Michel Foucault en *Vigilar y castigar* (1975). Así pues, el verdugo, “anatomista inmediato del sufrimiento,” es reemplazado por los vigilantes, los médicos, los capellanes, los psiquiatras, los psicólogos y los educadores. Un ejército de técnicos que forman parte de un fenómeno cuantitativo basado en menos crueldad, menos sufrimiento, más benignidad, más respeto, más “humanidad”. Ellos serán quienes se encargarán de adaptar a la norma a las mujeres

⁵¹ Lesión corporal o muerte impuestas como castigo.

“anormales”, criminales y abyectas. Su cuerpo deja de ser el objeto de la penalidad, el objetivo ahora es el alma. “A la expiación que causa estragos en el cuerpo debe suceder un castigo que actúe en profundidad sobre el corazón, el pensamiento, la voluntad, las disposiciones” (Foucault 12-18). La noción de “docilidad” aparece en *L’Homme-machine* (1747) de La Mettrie. Esta docilidad es una teoría general de la educación en la cual el cuerpo dócil puede ser sometido, utilizado, transformado y perfeccionado. Para ello se crearon espacios disciplinarios en donde el cuerpo dócil puede ser reformado y supervisado: las cárceles, los colegios, los conventos, los cuarteles, las fábricas y los hospitales. Esta ideología disciplinaria se encarga de evitar las distribuciones por grupos, de descomponer las implantaciones colectivas y de analizar las pluralidades confusas, masivas o huidizas (Foucault 125-131). De esta forma, la autoridad patriarcal ha logrado modelar los cuerpos dóciles de las mujeres, ya que cree que es la única que puede enderezar estos árboles torcidos para así evitar la supuesta degeneración de la humanidad. Esta forma de concebir el mundo y a las mujeres, es lo que Laura Mulvey denomina como “the male gaze”, término que refiere a cómo los hombres definen el mundo exclusivamente desde su perspectiva masculina, la cual convierte a las mujeres en objetos sexuales para el placer de éstos.

En su ensayo “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975), Laura Mulvey habla sobre la escopofilia desde el campo del psicoanálisis de Freud, y explica que ésta se refiere al placer generado por observar algo o alguien y ser observado. En su obra *Three Essays on Sexuality* (1905), Freud “associated scopophilia with taking other people as objects, subjecting them to a controlling and curious gaze” (835). Después, en *Instincts and their Vicissitudes* (1915), Freud asevera que:

Although the instinct is modified by other factors, in particular the constitution of the ego, it continues to exist as the erotic basis for pleasure in looking at another person as object. At the extreme, it can become fixated into a perversion, producing obsessive voyeurs and Peeping Toms, whose only sexual satisfaction can come from watching, in an active controlling sense, an objectified other. (835)

Esto puede vincularse, entonces, con el afán de los hombres por representar a las mujeres como objetos sexuales, por ejemplo, en la pornografía.

A pesar de que *Dracula* fue escrita desde un punto de vista conservador buscando purificar a Gran Bretaña de las fuerzas desestabilizadoras y reafirmar ideologías tradicionales de género, Bram Stoker utiliza los mismos códigos de la industria pornográfica victoriana para describir la otredad vampírica.⁵² Esto quiere decir que la novela usa las mismas estrategias sexuales de venta que la cultura comercial que ésta misma identifica como amenazante, participando entonces, de igual manera, en la comercialización del sexo (Pikula 284). Para ilustrar este punto, Pikula da como ejemplo la prevalencia de la palabra “voluptuous”⁵³ a través del texto, la cual Stoker emplea para describir a las vampiras de la novela, quienes poseen una carga erótica. Pikula afirma que la palabra “voluptuous” aparece de manera constante en títulos de textos pornográficos en todo el siglo XIX.⁵⁴ En un fragmento de *Fanny Greely* (1865), un texto pornográfico en donde la inocente heroína describe su encuentro con un amante experto, se lee: “I had no power to move, a dreamy, intoxicated feeling came over me; my breath came quick and

⁵² No es de sorprenderse, ya que los códigos de la industria pornográfica también son patriarcales.

⁵³ “*The Oxford English Dictionary* defines “voluptuous” as of or pertaining to, derived from, resting in, characterized by, gratification of the senses, esp. in a refined or luxurious manner; marked by indulgence in sensual pleasures; luxuriously sensuous” (Pikula 292).

⁵⁴ *The Modern Rake or, The Life and Adventures of Sir Edward Walford: Containing a Curious and Voluptuous History of His Luscious Intrigues etc.* (1824). *The Voluptuarian Cabinet: Being a Faithful Re-Print of Such Facetious Facts as Have Become Scarce* (1824). *The Festival of the Passions or, Voluptuous Miscellany* (1828). *The Voluptuous Night or, the Non Plus Ultra of Pleasure* (1830). *How to Make Love and its Sequel How to Raise Love; or the Art of Making Love in More Ways Than One; Being the Voluptuous History and Secret Correspondence of Two Young Ladies* (1830s). (Pikula 292)

panting through my parted lips: I was as though in a trance ... I was in a state of most unspeakable, most ecstatic enjoyment” (Anónimo en Pikula 293). De manera similar, en otro texto pornográfico victoriano utilizado por Pikula, *The Lustful Turk* (1828), una joven británica sucumbe ante su pasión por un hipermasculino hombre extranjero:

Never, oh never shall I forget the delicious transports that followed the stiff insertion; and then, ah me!, by what thrilling degrees did he, by his luxurious movements, fiery kisses, and strange touches of his hand to the most crimson parts of my body, reduce, reduce me to a voluptuous state of insensibility ... until the nature of the pleasure and ravishment became so overpowering, that, unable longer to support the excitement I so luxuriously felt, I fainted in his arms with pleasure. (Anónimo en Pikula 293)

Estos pasajes de textos pornográficos victorianos tienen un eco de *Dracula* a pesar de que los anteriores presentan narradoras femeninas y se enfocan en el placer femenino pasivo. Esto es una especie de trampa, ya que el público al que se dirigen es masculino e, indudablemente, disfrutaba y disfruta narraciones sobre el placer femenino. En relación con este punto, Mulvey comenta que “In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly” (837). Asimismo, al comparar los textos pornográficos anteriores con los siguientes pasajes de *Dracula*, podemos observar que se utiliza la misma técnica, sólo que en lugar de un narrador femenino tenemos a Jonathan Harker describiendo, de manera similar a las narradoras de los textos pornográficos, su encuentro con las tres voluptuosas vampiras y un placer prohibido:

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. Lower and lower went her head as the lips went below the range of my mouth and chin and seemed to fasten on my throat. Then she paused, and I could hear the churning sound of her tongue as it licked her teeth and lips, and I could feel the hot breath on my neck ... I could feel the so, shivering

touch of the lips on the super sensitive skin of my throat, and the hard dents of two sharp teeth, just touching and pausing there. I closed my eyes in languorous ecstasy and waited, waited with beating heart. (Stoker 55-6)

Como es de observarse, y como Pikula remarca, los tres textos comparados presentan una plétora de adjetivos, la mayoría tautológicos,⁵⁵ al igual que la imagería simbólica por excelencia de la pornografía hecha y orientada por hombres (294). Lo cual sugiere que tanto la castidad como la monstruosidad se definen en función de su relación con los hombres, promoviendo ambas la figura de la mujer como objeto sexual del hombre, quien es el detonador de dichos placeres. Cabe mencionar, de nuevo, que aquí, como en otros pasajes de la novela, hay una “feminización” del personaje de Jonathan Harker, quien en muchos momentos actúa como la *damsel-in-distress*, lo cual le agrega al personaje una cuota de irónica debilidad. En la literatura gótica, la *damsel-in-distress* usualmente es una joven de origen aristocrático, cuyo título, cuerpo y completa existencia es acechada por el *hero-villain*,⁵⁶ quien a su vez es una combinación de características positivas con rasgos faustianos (excesivas y apasionadas).

En contraste con la literatura victoriana escrita por hombres, la que está escrita por mujeres refleja a la mujer atrapada dentro del papel de madre y esposa y el daño físico y psicológico que éste, bajo el yugo de la sociedad patriarcal, le ocasiona como individuo al tratar de cumplir y adaptarse al ideal femenino victoriano. Algunos ejemplos de estos casos son *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë; *Wuthering Heights* (1847), de Emily Brontë; y *Adam Bede* (1859), de George Eliot. Los temas abordados en estas obras se relacionan con la mujer y su cuerpo; las mujeres atrapadas dentro de su propio cuerpo; el cuerpo femenino visto como una prisión —al igual que el matrimonio y las casas en donde habitan las

⁵⁵ Como por ejemplo, el uso repetitivo de la palabra “voluptuous” a lo largo de la novela.

⁵⁶ En el caso de *Dracula*, el conde Dracula es el *hero-villain*.

mujeres— y el determinismo social frente al libre albedrío femenino. En este tipo de novelas se refleja la inexistencia de la libertad de las mujeres victorianas y su anhelo por obtenerla, ya que el único destino de los personajes femeninos en estas obras es ser madre y esposa y cualquier otro rol ejercido por las mujeres en la sociedad es considerado una transgresión; por ende, una abyección.

En conclusión, los hombres virtuosos en *Dracula*, que a su vez son variantes de autoridad masculina, son los agresores y subyugadores de la novela, y la liberación de los personajes femeninos es una ilusión. *Dracula*, como la Cábala, posiciona a las mujeres en el lado izquierdo de Dios, donde se encuentra la maldad, la oscuridad y la noche (Cohen 103). *Dracula* demuestra ser una novela que también refleja el principio de cuerpos dóciles en Mina Harker, Lucy Westenra y las tres vampiras para controlarlas y vigilarlas. Todas existen siempre bajo la supervisión o el mandato de una autoridad masculina que tiene el poder de “normalizar” o castigar a los personajes femeninos. Asimismo, *Dracula* y los textos pornográficos victorianos son producto de la ideología dominante patriarcal y ambos son discursos sociales y literarios que buscan ejercer un control extremo y una explotación de los cuerpos femeninos. De igual forma, la prostitución y la pornografía son una falsa liberación de las mujeres durante la época victoriana (y en siglos posteriores); ya que siempre hay una figura masculina detrás y a cargo de ambas industrias, las cuales explotan a las mujeres para beneficio y placer del hombre. Siguiendo el principio de *male gaze* de Laura Mulvey, está claro que *Dracula*, el principio de los *cuerpos dóciles* y la pornografía, son ejemplos de cómo la perspectiva masculina ha proyectado y concebido un mundo en donde los hombres encuentran placer al reificar a la mujer y moldearla de acuerdo a sus fantasías perversas de poder y subyugación.

Conclusiones

El recorrido ha terminado, y ahora presento aquí algunas reflexiones finales. Como propuse al principio de esta tesina, se invitó al/la lector/a a que analizara *Dracula* de Bram Stoker y que se enfocara en los personajes femeninos y en las vampiras. Esto para descubrir el ideal femenino impuesto por la sociedad patriarcal que se ha convertido en una normativa para las mujeres, y que ha controlado sus cuerpos a lo largo de muchos años, encasillando a la mujer exclusivamente como madre y esposa por temor a que ésta se vuelva dominante. Ahora que el lector ya está familiarizado con el contexto histórico de *Dracula* en lo tocante al ideal femenino victoriano, con la mística femenina impuesta y con la mujer abyecta, podemos concluir que ésta, a pesar de ser una novela aparentemente transgresora, resulta conservadora en relación con el papel que la mujer debe desempeñar en la sociedad, puesto que no presenta una alternativa a la imagen del ángel del hogar/madre criadora o al monstruo devorador de hombres y sediento de poder que los personajes femeninos personifican en la novela. Al monstrificar y eliminar a los personajes femeninos que transgreden el papel de madre y esposa, *Dracula* también refleja un temor hacia la dominación femenina, pues ésta implica el surgimiento de la madre terrible, la muerte. Como se explicó en esta tesina, este temor se debe a que la sociedad victoriana necesitaba interactuar en un entorno que estuviera bien definido, y lo mismo era válido en torno a la mujer, ya que al controlarla y mantenerla subyugada garantizaría la preservación de su prole en el reino simbólico. El imperialismo británico justificaba la noción de superioridad ante el Otro extranjero⁵⁷ con el deseo de progresar, purificar y civilizar. Así, evitaría la degeneración y la contaminación de la humanidad, lo cual implicaba la pérdida

⁵⁷ Aquí me refiero al contacto que hubo con otras culturas durante la colonización y conquista de otros países.

del mundo como era concebido, y como ya vimos, esto dependía, en cierta medida, de mantener a las mujeres en su papel de madre criadora.

Así pues, el determinismo victoriano confinó a la mujer en los roles de madre y esposa sumisa, y cuando ésta desafiaba el ideal femenino victoriano al volverse dominante, independiente, sedienta de poder y de sexo, y sin intenciones de casarse o tener hijos, surgía un temor irracional hacia ella y una necesidad de eliminarla, puesto que se volvía desconocida, indefinible y ambigua: la encarnación de la madre terrible, una mujer abyecta, por lo cual ya no se podía ejercer control sobre ella y mantenerla dentro de los límites del hogar. Esto era lo que representaba la mujer moderna para la sociedad victoriana, una “amenaza”, ya que a la sociedad patriarcal le atemorizaba que estas mujeres abyectas le quitaran su posición dominante a los hombres. Como ya se vio en el primer capítulo, estas fobias sociales explican, al menos en parte, los asesinatos de Jack the Ripper y la eliminación de los personajes femeninos transgresores en *Dracula*; ambos son respuestas conservadoras ante la mujer moderna y evidencias de la erradicación de la mujer abyecta, la cual ocurre después de dañar y violentar su cuerpo. Aunado a esto, *Dracula* demuestra formar parte de los discursos literarios que ejercían control sobre la audiencia femenina al fomentar el rol tradicional femenino victoriano y al repudiar a la mujer moderna. Pero no debemos olvidar que la audiencia femenina no era pasiva, pues ya había un creciente hartazgo ante este ideal femenino y una gran determinación por librarse de la opresión patriarcal, he ahí el motivo de la preocupación de las esferas más conservadoras por reforzar la feminidad establecida.

Dracula también refleja la mística femenina que se le impuso a las mujeres victorianas, la cual es una evidencia del control absoluto sobre sus cuerpos. De acuerdo con esta mística, las mujeres se definen por su relación de género con los varones y no por sí

mismas en el ejercicio de sus propias acciones en la sociedad. *Dracula* defiende esta mística femenina al satanizar y castigar los cuerpos de Lucy Westenra y las tres vampiras, ya que no cumplen con el ideal femenino aprobado por la sociedad victoriana. Según esta mística femenina impuesta, las mujeres victorianas —y las de la actualidad también— deben cumplir su deber “natural”, el de madre y esposa. Además, al seguir esta normalidad, las mujeres deben cumplir con la imagen y psicología de lo que la mística femenina concibe como la esencia de la feminidad: cómo debe verse, sentir y pensar una mujer.

Lilith, como ya observamos, símbolo de la madre terrible, resulta ser una figura literaria fascinante que pone en cuestión la validez del mito de la creación descrito en el Génesis. Desde un punto de vista contemporáneo, Lilith no es sólo el igual de Adán, también se sabe poderosa y desafía la ley divina al preferir ser condenada y convertirse en un monstruo nocturno en vez de permanecer junto a un hombre que de forma ilusa exige su sumisión. Al abandonar a Adán, autoexiliarse del Paraíso y al yacer con el arcángel Samael, Lilith demuestra que existe una alternativa al papel sumiso que la sociedad patriarcal ha demandado por siglos. Sí, vive exiliada y entre demonios, pero al menos es libre y dueña de su propio cuerpo como reina del inframundo. Lilith es la primera mujer abyecta por ser dominante, indefinible y ambivalente, aterroriza y al mismo tiempo seduce. Lilith, símbolo de la madre terrible, es la encarnación de todos los temores del hombre, ya que es una seductora mortal; es promiscua y, a pesar de que puede dar vida, asesina bebés, hombres y madres; asimismo, representa la pérdida de la posición dominante de los hombres, la pérdida de la posibilidad de tener una esposa que los procure y la pérdida de su progenie.

Lucy Westenra como la Bloofer Lady y las tres voluptuosas vampiras del castillo de *Dracula* personifican a Lilith, ya que transgreden el papel de la sumisa y casta madre y esposa. De esta forma, la novela expresa las ansiedades victorianas durante el *fin de siècle*

en torno al rol tradicional femenino, la sexualidad de las mujeres y la dominación femenina. Mina, por otro lado, personifica a Eva, la madre criadora, ya que representa el ideal de la feminidad establecida: una mujer leal, fiel, sumisa, al servicio de los varones y que desempeña el rol de madre y esposa. Sin embargo, no debemos olvidar que la novela deja muy claro que Mina también posee tendencias degenerativas y corruptoras una vez que no está bajo la supervisión de los personajes masculinos. Esto refleja la mentalidad misógina que le han inculcado las malinterpretaciones de la Biblia a la humanidad. Claro, si ya sabemos que Eva fue seducida por el diablo para comer del fruto prohibido justo porque estaba sola y sin la supervisión de su marido, ya sabemos las consecuencias de tal “descuido”. El apetito de los personajes femeninos en *Dracula* ligado a la ambición, a la libertad, al poder y a la sabiduría representa este fruto prohibido, por lo cual los hombres virtuosos, encarnaciones de la sociedad patriarcal, deben suprimir este apetito indeseable.

En esta tesina, también se demostró que los personajes masculinos son los verdaderos agresores y amenazas de la novela, ya que acechan, castigan, agreden y eliminan a los personajes femeninos en *Dracula*. Las mujeres siempre están bajo la supervisión y el control de una figura masculina, lo cual refleja que su libertad y carácter dominante son inexistentes. Asimismo, debido a que los hombres virtuosos eliminan a los personajes femeninos que transgreden el papel de madre y esposa, *Dracula* también refleja la noción decimonónica de que las mujeres, si no desempeñaban el papel de madre criadora, degenerarían a la humanidad, provocando un retroceso en la evolución del hombre. Este fue un concepto elaborado y difundido por científicos, evolucionistas, criminólogos, psicólogos, intelectuales y filósofos de la época, los cuales se encargaron de “demostrar” y recalcar el peligro degenerativo que portaban las mujeres. Como resultado, se desarrolló lo que Foucault teorizó como el principio de *cuerpos dóciles* para poder

supervisar, controlar, vigilar, curar y reformar a las mujeres a fin de evitar la supuesta degeneración de la humanidad.

No cabe duda de que el discurso erótico en *Dracula*, el cual emula aspectos de los textos pornográficos de la época victoriana, logró trascender, pues toda adaptación de la novela en el cine, al igual que ésta, reifica a la mujer, convirtiéndola en objeto sexual para el placer del hombre. En este esquema, la mujer “holds the look, plays to and signifies male desire”, y funciona en dos niveles: “as erotic object for the characters within the screen story, and as erotic object for the spectator within the auditorium, with a shifting tension between the looks on either side of the screen” (Mulvey 838). Por lo visto, a pesar de que ha pasado casi un siglo y medio desde la publicación de la novela, se sigue fomentando el control y la explotación del cuerpo de la mujer al sexualizarla. Sin embargo, esto también demuestra que, si bien el hombre le teme a la mujer dominante, no puede evitar darle vida en el arte, desearla y sentirse atraído por ella. La audiencia masculina demuestra su debilidad y su constante deseo por admirar el cuerpo de la mujer. Se puede comprender hasta cierto punto, pues el cuerpo de la mujer ha sido construido como símbolo de sensualidad, de ahí que algunas personas opinen que si no fuera por las mujeres no existiría el arte.

El cuerpo desnudo femenino en sí, abre la puerta hacia otra línea de investigación por ser el tema favorito por excelencia en las artes y también del capitalismo, pues el cuerpo femenino fomenta el consumismo. No es mera coincidencia que imágenes de mujeres atractivas arrasasen en el mercado capitalista promocionando algún producto, las cuales con sólo mostrar zonas corporales consideradas erógenas logran atraer tanto a hombres como a mujeres hacia el consumo. Adonde quiera que volteemos podemos observar el cuerpo semidesnudo de alguna modelo en anuncios publicitarios. Incluso la

ropa para las mujeres acentúa sus curvas y expone su cuerpo. Pero, todo esto, aunque simule una aparente libertad por parte de las mujeres para ejercer su sexualidad, en realidad sigue fomentando y alimentando una mentalidad retrógrada que explota y controla el cuerpo de la mujer con el único objetivo de beneficiar y gratificar al hombre. Lo anterior se constituye como una trampa ideológica: a pesar de que en el presente el sexo permea nuestra cultura y estemos acostumbrados a ver el cuerpo desnudo de la mujer, esta normalización no impide que se le siga castigando, agrediendo y satanizando por su sensualidad. Esto deja en claro que la sensualidad de la mujer se le atribuye a la figura de la madre terrible y no al de la madre criadora.

En este punto, se invita a que el/la lector/a vincule los temas tratados en esta tesina con la actualidad cultural. Todavía se espera, se cree y se piensa que la mujer sólo viene al mundo para criar y procrear, y que necesita un hombre a su lado para que la proteja y la mantenga. La mística femenina impuesta por la sociedad patriarcal sigue vigente, pues las mujeres continúan adaptándose a un patrón retrógrada que les dicta cómo se deben ver, cómo deben pensar, sentir y actuar en la sociedad. Incluso, cuando una mujer es agredida, acosada sexualmente o asesinada, se le culpa por “provocar” tales actos hacia su persona. Muchos feminicidios son justificados de esta forma. Además, si una mujer rechaza a un hombre, si se niega a casarse o a tener hijos, él la verá como una mujer malvada, inmersa en una completa oscuridad e incluso incompleta. Es increíble que se siga repitiendo esta mentalidad originada en textos religiosos como la Biblia o la Cábala, o al menos en sus interpretaciones más conservadoras.

Lo anterior me permite pensar que la obra de Bram Stoker, en general, presenta una actitud hacia la mujer que era compartida por más de un escritor en la época victoriana, por no mencionar filósofos, psicólogos, teólogos y científicos del periodo. Estas imágenes,

estas representaciones de lo femenino, ocuparon una buena parte del siglo XX. Incluso en la literatura contemporánea, algunas veces, se siguen encontrando estas dualidades entre femenino y masculino construidas a partir de una serie de estereotipos que siguen latentes, pues se siguen utilizando.⁵⁸ ¿Qué se puede hacer al respecto? Escritoras como Angela Carter, Alice Munro y Helen Oyeyemi, por ejemplo, proponen nuevas rutas de salida para los personajes femeninos que quieren liberarse de la opresión del patriarcado y el ideal femenino, las cuales rempazan al suicidio, la muerte, la locura y el encierro. Estas obras evitan fomentar la idea de que la mujer es el sexo débil, o que su feminidad es válida sólo al convertirse en madre y esposa. Existen varios tipos de feminidades, y la mujer es mucho más compleja y fuerte de lo que se piensa como para sólo catalogarla como un ángel o un monstruo.

La literatura contemporánea, las artes en general, la sociedad y la religión pueden evitar caer en los mismos estereotipos de mujeres de épocas pasadas y han propuesto nuevos tipos de roles para las mujeres, los cuales ya existen. Parece fácil, pero es evidente que será un proceso que aún llevará varios años, si no es que siglos. Una vez más, esto abre otra línea de investigación para tratar estos temas, por ejemplo, en relación con el capitalismo, el cual, como sistema económico-social, justifica y mistifica las contradicciones que se encuentran incrustadas en las relaciones sociales que fomenta, las cuales denigran la naturaleza de aquéllos a quienes explota: mujeres, súbditos coloniales, descendientes de esclavos africanos e inmigrantes desplazados por la globalización. Vivimos en una era en la que la liberación de la humanidad es una farsa, somos esclavos de un sistema que no satisface las necesidades humanas y que sólo se ha reproducido gracias a

⁵⁸ Como ejemplos, tenemos a *The Woman in Black* (1983), de Susan Hill; *The Wasp Factory* (1984), de Ian Banks; y *Bluebeard's Egg* (1983) y *The Robber Bride* (1993), de Margaret Atwood.

las desigualdades que ha construido en el cuerpo del proletariado mundial y en su capacidad de globalizar la explotación (Federici 32). En este contexto, las mujeres son reducidas a simples vientres.

De acuerdo con Silvia Federici, durante la Edad Media existió un movimiento de base de mujeres que se opusieron al orden establecido, lo cual contribuyó a la construcción de modelos alternativos de vida comunal en la historia europea. La lucha contra el feudalismo, encabezada por pequeños agricultores, artesanos y jornaleros, presenció los primeros intentos organizados por desafiar las normas sexuales dominantes y establecer relaciones igualitarias entre hombres y mujeres. Lamentablemente, el capitalismo, el cual Federici considera como una contrarrevolución al antifeudalismo por parte de los señores feudales, los mercaderes patricios, los obispos y los papas (34), destruyó esta posibilidad, ya que el hecho de que las mujeres controlaran la reproducción era percibido como una amenaza a la estabilidad económica y social. Debido a esto, se implementaron medios para que los gobiernos europeos pudieran castigar cualquier comportamiento por parte de la mujer que obstruyese el crecimiento poblacional, el cual, de acuerdo con el capitalismo, garantiza la riqueza, la prosperidad y el poder de las naciones.⁵⁹ He aquí una de las principales razones por las que se le arrebató a la mujer el control sobre su propio cuerpo. Como acto seguido, el capitalismo convirtió a la familia en institución clave que asegura la transmisión de la propiedad y la reproducción de la fuerza de trabajo (Federici 135). Por este motivo, el capitalismo se encargó de iniciar una guerra en contra de las mujeres, la cual demonizó cualquier forma de control de la natalidad y de sexualidad no procreativa, lo cual llevó a que gobiernos europeos comenzaran a imponer las penas más severas a la anticoncepción, el aborto y el infanticidio (135). Podemos decir, entonces, que el

⁵⁹ O mejor dicho, el ego de las naciones.

capitalismo es un sistema que opera desde el punto de vista del patriarcado, por lo cual sería interesante iniciar una investigación para desarrollar un sistema alternativo, un punto intermedio entre el patriarcado y el matriarcado, un régimen social unificador, no desigual.

Como hemos visto hasta ahora, se ha demostrado el temor irracional que el hombre presenta no sólo ante la dominación de la mujer, sino ante la mujer misma. Este temor proviene del símbolo de la madre que el patriarcado le ha transmitido a la humanidad por milenios, ya sea en su forma codificada gráfica o en su forma artística. Esta figura de la madre es ambivalente, abyecta, pues oscila entre la madre criadora (Eva) y la madre terrible (Lilith), siendo este último el recuerdo constante de la muerte y del lado oscuro y cruel de la Naturaleza. El arquetipo de la madre representa un estado de transición o transformación, ya que ésta es el puente entre el reino simbólico y el reino espiritual. Asimismo, el hombre tiene la noción errónea de sentirse separado de la mujer, de verla como el “Otro”, fuera y ajena a sí mismo. De ahí su necesidad por tratar de definirla y controlarla, de lo contrario la ve como abyecta y como una amenaza a su propia existencia. Lo anterior constituye una contradicción, ya que él mismo le debe su existencia al salir del vientre de su propia madre, una mujer. De alguna forma, esto me permite vincular la expulsión del bebé del vientre materno no sólo con la entrada del hombre al reino simbólico, sino con la expulsión del hombre del Paraíso. Para mí, el Paraíso es una metáfora de la Naturaleza, si bien el hombre sabe que viene de ella, no puede evitar sentirse separado de ella, le aterra, trata de definirla, controlarla y moldearla para sentirse seguro en su realidad simulada; sin embargo, al mismo tiempo sufre por haber perdido el estado original de unidad con la Naturaleza, como también por encontrar o recuperar ese estado inicial de unificación, seguridad y amor proveniente del vientre materno. El hombre y la mujer deben tomar en cuenta que ese sentimiento de separación es una mera ilusión provocada por el ego, la cual no permite ver

que esa unidad, de hecho, nunca se perdió, siempre ha estado ahí. La Naturaleza, como el universo, es vasta, sublime e infinita; por lo tanto, indefinible y, ya que el patriarcado avala la concepción dualista que el ego tiene sobre la realidad, todo lo separa: hombre/mujer, luz/oscuridad, día/noche, el bien y el mal, vida/muerte, el reino simbólico y el reino espiritual, humano/divinidad, etcétera. El dualismo creado por el ego mantiene a las fuerzas opuestas en constante conflicto y enemistad. Es el ego, la construcción de nuestra identidad en el reino simbólico, quien se siente separado del Todo y quien trata de definir el mundo entero para consolidar y validar su existencia y así sentirse superior al universo; pero falla, porque el mundo que crea es finito, temporal y perecedero; mientras que el universo, la verdadera fuente de toda existencia, es infinito, perpetuo e imperecedero. Es el ego quien crea la sensación de abyección en la transición de estados entre el reino simbólico y el reino espiritual al temer por la pérdida de su existencia. Es el ego quien le teme a la muerte, a la transformación, el que se aferra a las formas, al mundo artificial.

La resolución del conflicto creado por el dualismo se encuentra en la simbología del número tres, el cual representa la síntesis espiritual (Cirlot 1757). Esta idea la podemos relacionar con el símbolo del caduceo: “vara entrelazada [por] dos serpientes [y] que en la parte superior tiene dos pequeñas alas o un yelmo alado” (574). Este símbolo, en uno de sus tantos significados, “expresa siempre la misma idea de equilibrio activo, de fuerzas adversarias que se contrarrestan para dar lugar a una forma estática y superior” (577-78). Si seguimos este concepto, es evidente que debemos trascender el ego para alcanzar un estado elevado de conciencia. En términos espirituales, tenemos que sacrificar⁶⁰ el ego si queremos concebir la verdadera realidad, fuera de las barreras creadas por él, y así recuperar la noción de unidad y eternidad en nuestra experiencia como seres humanos. Si

⁶⁰ “La energía espiritual que se obtiene con ello es proporcional a la importancia de lo perdido” (Cirlot 2078).

bien necesitamos del ego para garantizar nuestro lugar en el reino simbólico, eso no quiere decir que no podamos recuperar la sensación de unidad con el Todo. Debemos dejar de temerle a la transformación, debemos aprender a incluir, dejar de separar, dejar de resistirnos al cambio. La aceptación del Otro no niega la propia existencia, en realidad la valida.

La visión separatista de la sociedad patriarcal le ha ocultado a la mujer su verdadera esencia y la ha engañado al negar su condición como igual ante el hombre. Estos temas están representados en *Dracula* de Bram Stoker y revelan la capacidad de la literatura gótica para expresar las fobias sociales o los temores de un periodo histórico, así como sus consecuencias para épocas posteriores. La interpretación de los personajes femeninos en la obra nos permite pensar en la idea de lo femenino en la literatura de vampiros de otras épocas, y en el vínculo que nuevas interpretaciones sostienen con nuevos temores sociales o ideológicos. Esto también plantea, para los artistas contemporáneos, alternativas de representación que reflejen un sistema igualitario y de unidad, lo mismo que la resolución del conflicto con la figura de la madre, y nuevos tipos de roles para hombres, mujeres, vampiros y vampiras.

Bibliografía

- Acosta, Christine O. *The Victorian Aristocracy Exposed: Stoker's Use of John Polidori and Vlad Tepes in Dracula*. Carson: California State University Dominguez Hills, 2007. Tesis de maestría.
- Ashley, Bob et al., *Food and Cultural Studies*. Routledge: Londres y Nueva York, 2004. PDF.
- Banks, J.A., y Banks, Olive. *Feminism and Family Planning in Victorian England*. Nueva York: Schocken Books, 1964. Impreso.
- Bauman, Zygmunt. *Modernity and Ambivalence*. Cambridge: Polity Press, 1991. Impreso.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Londres: D. Buchanan, 1767. Digital.
- Caslav Covino, Deborah. *Amending the Abject Body: Aesthetic Makeovers in Medicine and Culture*. Albany: SUNY Press, 2004. Digital.
- Cirlot, Juan Eduardo . *Diccionario de Símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela, 2018. Digital.
- Cohen, Esther. *La palabra inconclusa: ensayos sobre Cábala*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005. Impreso.
- Childerhose, Buffy. *From Lilith to Lilith Fair: The Authorized Story*. Nueva York: St. Martin's Griffin, 1998. Impreso.
- Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Nueva York y Londres: Routledge, 1993. Impreso.
- Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in fin de siècle*. Nueva York: Oxford UP, 1986. Digital.
- Fay, James David. *Read Blood: A Literary History of the Vampire in British and American*

- Fiction*. Stephenville: Tarleton State University Press, 2000. Tesis de maestría.
- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004. PDF.
- Fee, Elizabeth. "Psychology, Sexuality and Social Control in Victorian England". *Social Science Quarterly*. Oklahoma: Blackwell Publishing Limited, 1978. Vol. LVIII. 632-646. EBSCOhost.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2003. Impreso.
- Freud, Sigmund and Sandner, David. "The Uncanny". *Fantastic Literature: A Critical Reader*. Westport: Praeger, 2004. Impreso.
- Friedan, Betty. *La mística de la feminidad*. Traducido por Magalí Solimán. Madrid: Cátedra, 2009. Impreso.
- Gilbert, Sandra M. y Gubar, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale UP, 1979. Impreso.
- Guralnik, David B. *Webster's New World Dictionary of the American Language*. Nueva York: World Publishing, 1970. Impreso.
- Hurley, Kelly. *The Gothic Body: Sexuality, materialism, and degeneration at the fin de siècle*. Cambridge: Cambridge UP, 1996. Impreso.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Nueva York: Columbia UP, 2010. Impreso.
- Leahy, Terence Sean. *Women's Roles in Nineteenth Century England*. Ottawa: Carleton University, 1973. Tesis de maestría.
- Ledger, Sally y Luckhurst, Roger. *The Fin de Siècle: A Reader in Cultural History C. 1880-1900*. Nueva York: Oxford UP, 2000. Impreso.

- Lewis, Rosa Marie. *Lilith: The Personification of Humanity's Fears*. Washington D.C.: Georgetown University, 2011. Tesis de maestría.
- Luckhurst, Roger y Stevenson, Robert Louis. *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr Hyde and Other Tales*. Nueva York: Oxford UP, 2006.
- Marshall, Gail. *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*. Cambridge: Cambridge UP, 2007. Impreso.
- Michie, Helena. *The Flesh Made Word: Female Figures and Women's Bodies*. Nueva York: Oxford UP, 1990. Impreso.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Nueva York: Oxford UP, 1999. 833-44. Digital.
- Oinas, Felix. "East European Vampires and Dracula." *Journal of Popular Culture*. East Lansing: Wiley-Blackwell, 1982. Vol. XVI, 108-116. Wiley Online Library.
- Pentony, Samantha. "How Kristeva's Theory of Abjection works in Relation to the Fairy Tale and Post Colonial Novel". *Deep South*. Otago: University of Otago, 1996. Vol. II. No. 3. Digital.
- Picard, Liza. *Victorian London: The Tale of a City, 1840-1870*. Nueva York: St. Martin's Griffin, 2006. Impreso.
- Pikula, Tanya. "Bram Stoker's Dracula and Late-Victorian Advertising Tactics: Earnest Men, Virtuous Ladies, and Porn". *English Literature in Transition*. Toronto: ELT Press, 2012. Vol. LV. 283-302. EBSCOhost.
- Pinchbeck, Ivy. *Women Workers and the Industrial Revolution: 1750-1850*. Nueva York: Frank Cass, 1977. Impreso.
- Piñeiro, Aurora. *El gótico y su legado en el terror: Una introducción a la estética de la oscuridad*. México: Bonilla Artigas Editores/UNAM-FFyL, 2017. Digital.

- Shorter, Edward. "Capitalism, Culture and Sexuality: Some Competing Models". *Social Science Quarterly*. Hoboken: Wiley, 1972. Vol. LIII. 338-356. JSTOR.
- Spoto, Stephanie Irene. *The Figure of Lilith and the Feminine Demonic in Early Modern Literature*. Edimburgo: The University of Edinburgh, 2012. Tesis de doctorado.
- Stoker, Bram. *Dracula*. Londres: Penguin Books, 1993. PDF.
- Stoker, Bram. *Dracula*. Ed. Brooke Allen. Nueva York: Barnes and Noble Classics, 2003. Impreso.
- The King James Version of the Holy Bible*. Dan Cogliano: 2001. www.davince.com/bible. PDF.
- Thomas, Keith. "The Double Standard", *Journal of the History of Ideas*. Filadelfia: University of Pennsylvania, 1959. Vol. XX. 209-15. JSTOR.
- Varma, Devendra P. *The Gothic Flame*. Metuchen y Londres: The Scarecrow Press, 1987. Impreso.
- Walker, Alexander. *Woman Physiologically Considered as to Mind, Morals, Marriage, Matrimonial Slavery, Infidelity and Divorce*. Londres: A. H. Baily and Co., 1840. Impreso.
- Walkovitz, Judith R. "Jack the Ripper and the Myth of Male Violence". *Feminist Studies*. College Park: Feminist Studies, Inc., 1982. Vol. VIII. 542-574. JSTOR.