

PhilUr

8

Public Library of Cincinnati,  
fotógrafo desconocido, 1874

Philologica Urcitana

nº8 (2013)

Revista semestral de iniciación  
a la investigación filológica

# Philologica Urcitana

## Revista de Iniciación a la Investigación en Filología

Departamento de Filología  
UNIVERSIDAD DE ALMERÍA (Ed. C)  
La Cañada de San Urbano  
04120- ALMERÍA  
Teléfono: 950015252  
Fax: 950015466  
juanluis@ual.es  
<http://www.ual.es/revistas/PhilUr>

**Director:** Juan Luis LÓPEZ CRUCES

**Secretaría:** M. Isabel GIMÉNEZ CARO

### Comité científico

Laura BORGES  
Universidad Autónoma de Madrid.  
Estudios Árabes e Islámicos

Esteban CALDERÓN DORDA  
Universidad de Murcia. Filología Griega

José Manuel CAMACHO DELGADO  
Universidad de Sevilla. Literatura  
Hispanoamericana

Pedro C. CERRILLO TORREMOCHA  
Universidad de Castilla-La Mancha.  
Didáctica de la Lengua y la Literatura

Catalina FUENTES RODRÍGUEZ  
Universidad de Sevilla. Lengua  
Española

Fernando GARCÍA LARA  
Universidad Pablo Olavide. Literatura  
Española

Juan de Dios LUQUE DURÁN  
Universidad de Granada. Lingüística  
General

José María MAESTRE MAESTRE  
Universidad de Cádiz. Filología Latina

Emilio ORTEGA ARJONILLA  
Universidad de Málaga. Traductología

Manuela PALACIOS GONZÁLEZ  
Universidad de Santiago de Compostela.  
Filología Inglesa

Ana María VIGARA TAUSTE  
Universidad Complutense de Madrid.  
Lengua Española

Montserrat PARRA ALBA  
Universidad de Lérida. Filología  
Francesa

### Comité editorial

José Manuel DE AMO SÁNCHEZ-FORTÚN  
UAL. Didáctica de la Lengua y la  
Literatura

Antonio Miguel BAÑÓN HERNÁNDEZ  
UAL. Lengua Española

José Francisco FERNÁNDEZ SÁNCHEZ  
UAL. Filología Inglesa

Miguel GALLEGO ROCA  
UAL. Literatura Española

Francisco J. GARCÍA MARCOS  
UAL. Lingüística General

Ana Fe GIL SERRA  
UAL. Filología Alemana

Yolanda JOVER SILVESTRE  
UAL. Filología Francesa

Jorge Antonio LIROLA DELGADO  
UAL. Estudios Árabes e Islámicos

Jesús Gerardo MARTÍNEZ DEL CASTILLO  
UAL. Filología Inglesa

Isabel NAVAS OCAÑA  
UAL. Teoría de la Literatura

Antonio OREJUDO UTRILLA  
UAL. Literatura Española

Susana RIDAO RODRIGO  
UAL. Lengua Española

Lucía P. ROMERO MARISCAL  
UAL. Filología Griega

María del Mar RUIZ DOMÍNGUEZ  
UAL. Didáctica de la Lengua y la  
Literatura

Joaquín José SÁNCHEZ GÁZQUEZ  
UAL. Filología Latina



## Philologica Urcitana

Revista de Iniciación a la Investigación en Filología

Vol. 8 (Marzo 2013)

ISSN: 1989-6778

---

### Índice

<i>La caracterización del personaje vampírico desde Bram Stoker hasta la actualidad</i> Ana Isabel BONACHERA GARCÍA .....	1-51
<i>Luces de Bohemia: el esperpento de Ramón del Valle-Inclán</i> Patricia HERRADA HERMOSILLA .....	53-61
<i>Estudio del hibridismo en la serie del detective Charlie Parker de John Connolly: de la novela enigma a la criminal</i> Manuel RUBIO LÓPEZ .....	63-82
<i>Voces que susurran, de John Connolly: una mirada analítica e interpretativa</i> Mélody SÁNCHEZ CAMACHO .....	83-107
<i>La filología clásica en el estudio del teatro jesuítico: el caso particular de Manuel Lassala</i> María SEBASTIÀ SÁEZ .....	109-126
<i>La semántica léxica: Un estudio reciente sobre el tema</i> Sergio Daniel LOZANO FERNÁNDEZ .....	127-130

Departamento de Filología

Universidad de Almería



# LA CARACTERIZACIÓN DEL PERSONAJE VAMPÍRICO DESDE BRAM STOKER HASTA LA ACTUALIDAD

BONACHERA GARCÍA, Ana Isabel\*

[anais\\_7\\_3@hotmail.com](mailto:anais_7_3@hotmail.com)

Fecha de recepción:

20 de junio de 2012

Fecha de aceptación:

3 de julio de 2012

**Resumen:** En este trabajo nos centraremos en las diversas *caracterizaciones* que ha recibido el *personaje vampírico*, partiendo del *Drácula* de Bram Stoker –obra maestra del género vampírico- y la siguiente serie de influencias, variantes, epígonos, su expresión literario–cinematográfica y su posterior éxito en otros medios de difusión masiva como la televisión, la radio o el cómic –complementadas con las más importantes ejemplificaciones–.

**Palabras clave:** Bram Stoker – Drácula – caracterización – influencias – variantes – epígonos – expresión literario-cinematográfica – medios de difusión masiva.

**Abstract:** In this work, we will focus on the various *characterizations* that the *vampire character* has received, starting from Bram Stoker's *Dracula* –the masterpiece of the vampire genre– and the following series of influences, variations, epigones, its literary and cinematic expression and its subsequent success in other *mass media* like television, radio or comic book – complemented with the most important examples–.

**Keywords:** Bram Stoker – Dracula – characterization – influences – variations – epigones – literary and cinematic expression – mass media.

---

\* Este trabajo ha sido realizado durante el disfrute de una beca de colaboración con el Departamento de Filología de la Universidad de Almería y ha contado con la guía del Dr. Francisco Diego Álamo Felices, profesor del área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de dicha universidad.

## 1. CARACTERIZACIÓN DEL PERSONAJE VAMPÍRICO EN LA LITERATURA. INTRODUCCIÓN

La aparición de vampiros en la literatura marcó el nacimiento de un nuevo género centrado en la imagen del «no muerto» y en todos los elementos asociados a éste –con diferentes variantes–. La figura del vampiro, antes de saltar al ámbito de la literatura y el cine, ya había existido en la mitología y el folclore popular –representado como un auténtico monstruo de aspecto no humano–. La primera aparición del vampiro literario moderno se produjo en las baladas góticas del siglo XVIII, de donde pasó al ámbito de la novela con el relato *El Vampiro* (*The Vampyre*) de John William Polidori (1819), cuyo personaje vampírico se popularizaría tiempo más tarde como icono de los relatos cuyos contenidos trataban sobre la temática del vampiro. La historia de *Carmilla* (1872), de Sheridan Le Fanu, también había de ejercer una fuerte influencia en este género literario, pero la obra maestra y completa del género es, sin duda, la novela *Drácula* de Bram Stoker (1897). A partir de esta novela, gracias a su gran atractivo y al tratarse de una obra de múltiples capas, las historias de vampiros se han podido remodelar: se han aportado elementos nuevos e introducido componentes de otros géneros como las novelas de suspense, fantasía, ciencia ficción, romance, etc.

Puesto que la obra de Bram Stoker, *Drácula*, representa la cúspide del género vampírico, la tomaré como punto de partida en mi exploración de las distintas caracterizaciones que se han otorgado a la imagen del vampiro en su configuración; marca un antes y después en la configuración del personaje vampírico, tanto en el ámbito de la literatura (primera parte de este trabajo) como en el ámbito audiovisual (segunda parte).

En esta primera parte sobre la *caracterización del personaje vampírico* en la literatura procederé, en un primer lugar, a esbozar las características de los personajes vampíricos de la novela de Bram Stoker –obra primordial por excelencia–. En un segundo lugar, escogeré como secuela –para compararla con la obra de Stoker– la novela *Drácula, el no muerto*, de Dacre Stoker, sobrino biznieto de Bram Stoker; así veremos los cambios producidos y mantenidos en la configuración del vampiro después de *Drácula*. Y por último, analizaré la caracterización del vampiro de otra de las obras más influyentes –no sólo en la novela de Stoker, sino también en otros relatos como *Carmilla* de Sheridan Le Fanu o *Berenice* de Edgar Allan Poe– en el género vampírico. Se trata del relato *El Vampiro*, de J. W. Polidori, creador del vampiro seductor y romántico. De esta manera tendremos, como punto inflexión, la novela *Drácula* de Bram Stoker entre un después –*Drácula, el no muerto* de Dacre Stoker– y un antes –*El Vampiro* de J. W. Polidori– en la configuración del personaje vampírico.

## 1.1. CARACTERIZACIÓN DEL PERSONAJE VAMPÍRICO EN LA NOVELA DRÁCULA DE BRAM STOKER

En este apartado procederé a esbozar las distintas características que Abraham Stoker configuró en la creación de sus personajes vampíricos en su célebre novela *Drácula*<sup>1</sup> (1897); procederé a una *descripción*<sup>2</sup> tanto física –*prosopografía*– como psíquico-moral –*etopeya*– de los personajes que nos atañen. Tales descripciones se estructuran desde diferentes perspectivas, pues los distintos personajes, desde sus discursos *heterodieéticos*<sup>3</sup> en forma de diarios, memorandos y periódicos, relatan encuentros, desavenencias, sucesos, historias, etc., de estos *seres*.

Puesto que son los personajes del relato, que comienza *in medias res*,<sup>4</sup> quienes describen a lo largo de éste las atribuciones, tanto físicas como psíquicas, de los vampiros, prestando especial atención al protagonista de esta novela, el conde Drácula, nos encontramos ante una *heterocaracterización*: la información dada por los *narradores heterodieéticos* variará de manera subjetiva, según la experiencia personal de cada personaje y del grado de conocimiento sobre el conde Drácula, y a la vez ante una *caracterización diseminada*: desde el comienzo del relato se van exponiendo una serie de características sobre los personajes vampíricos que en él aparecen, hasta la descripción que el profesor Abraham Van Helsing expone de manera exhaustiva en el capítulo XVIII<sup>5</sup>. En esa información, que el profesor presenta, aparecen todas las características físicas y psíquicas de los vampiros que son descritas por el resto de personajes a lo largo de la narración y que ahí se exponen todas juntas para tener una caracterización íntegra<sup>6</sup> de los vampiros.

---

<sup>1</sup> Probablemente, la base de la mayoría de las ideas acerca del vampirismo que forman parte de la cultura popular actual sea la novela *Drácula* de Bram Stoker.

<sup>2</sup> En el *Diccionario de teoría de la narrativa* (2002), los profesores Valles Calatrava y Álamo Felices establecen que la *descripción* presenta «distintas denominaciones según se centre en la representación de los objetos –*pragmatografía*–, aspecto completo de los seres –*effictio* o retrato–, su aspecto exterior –*prosopografía*– o perfil interior –*etopeya*–, momento temporal –*cronografía*– o lugares reales –*topografía*– o imaginarios –*topofesía*–.» (VALLES Y ÁLAMO, 2002: 289).

<sup>3</sup> Valles Calatrava establece que «El relator puede ser ‘heterodieético’ u ‘homodieético’, según intervenga o no en la historia que cuenta, denominándose ‘autodieético’ cuando, además de intervenir, es el personaje principal.» (VALLES, 1994: 131).

<sup>4</sup> También *ex-abrupto*. El relato empieza con la acción ya en curso.

<sup>5</sup> *Diario del doctor Seward* (A. STOKER, 1897: 428-435).

<sup>6</sup> El profesor VALLES CALATRAVA (2002: 502-503) ofrece una tipología del personaje en su configuración, actuación, etc. Según la cantidad de rasgos caracterizadores que se aporten en el relato, se ha hablado de *personajes redondos* (información exhaustiva sobre un personaje)/*planos* (poco información sobre

Por ende, y al tratarse del protagonista de la novela, a continuación se presentará una descripción completa de la fisonomía del conde Drácula en todas sus facetas y, después, del resto de vampiros que intervienen en el relato.

Independientemente de que se trate de vampiros, como el conde, o de vampiresas, como las tres hermanas y Lucy Westenra, en ambos sexos suele existir el mismo patrón de aspecto físico: piel pálida y fría; mejillas que conservan *la tibieza de la vida* –a pesar de su extrema palidez–; no respiran y su corazón no late –no tiene pulso–; facciones muy *duras, crueles y sensuales*; ojos rojos y brillantes; dientes afilados, entre los que destacan unos prominentes colmillos; labios rojos y sonrisa *afable a la vez que diabólica*.

El conde Drácula se presenta a lo largo de esta novela bajo distintos rasgos fisonómicos,<sup>7</sup> gracias a su capacidad de transformarse. Por tanto, no es de extrañar que sean numerosas las descripciones físicas de este personaje, cuando aparece en sus distintas formas humanas. Aun así, como apunta J. Harker en sus numerosos encuentros con el conde, aunque Drácula aparezca bajo distintos semblantes, siguen existiendo ciertas similitudes en sus variables aspectos (las características generales que comparten los vampiros y que apunté en el párrafo anterior). J. Harker, sin saber aún que Drácula es el cochero que lo recoge, pone de manifiesto la similitud que existe entre el conde y su supuesto empleado y llega a cuestionar si en realidad ambas entidades no se trataban de la misma persona.

El conde Drácula aparece, a lo largo del relato, bajo distintas apariencias físicas. La primera de ellas, cuando él mismo se hace pasar por un cochero y que J. Harker describe como:

... un hombre de elevada estatura, con una larga barba de color castaño y un gran sombrero negro que le ocultaba el rostro [...] un par de ojos muy brillantes, que a la luz del farol me parecieron rojos.

[...] la expresión de su boca era dura, con labios muy rojos y dientes afilados, tan blancos como el marfil (A. STOKER, 1897: 110-111).

A continuación, J. Harker, tras su llegada al castillo de Drácula, irá describiendo toda la fisonomía del conde de forma muy detalla. Se ha de aclarar que estas descripciones del

él). También, según el grado de conexión con los acontecimientos y de intervención en la acción, podemos distinguir entre personajes de *máxima relevancia* (héroe/protagonista, antagonista, personajes primarios), *media relevancia* (personajes secundarios o deuteragonistas, confidentes) o *mínima relevancia* (tritagonistas o personajes terciarios, figurantes, observadores, personaje suprimido).

<sup>7</sup> Stoker hace uso de la transfiguración (que se corresponde con el término inglés *morphing*). Este proceso consiste en cambiar a lo largo del relato el aspecto físico de un personaje, el cual, por tanto, aparece bajo distintas apariencias físicas (como el conde Drácula en la obra de Stoker).

conde, durante el *encarcelamiento* de J. Harker en el castillo, corresponden a su aspecto más maduro. Drácula se muestra como una persona de avanzada edad:

Ante mí apareció un anciano de elevada estatura, pulcramente afeitado a excepción de un gran bigote cano, y vestido completamente de negro, sin una sola nota de color<sup>8</sup>.

[...] tendiéndome la mano, apretó la mía con tal fuerza que me hizo estremecer de dolor, sensación que no disminuyó por el hecho de que estuviera tan fría como el hielo y más bien pareciera la mano de un muerto.

[...] Hasta entonces sólo me había fijado en el dorso de sus manos, apoyadas sobre las rodillas, y a la luz de la lumbre me habían parecido blancas y finas. Pero al verlas de cerca pude comprobar que eran bastas, con dedos cortos y gruesos. Y por extraño que pueda parecer, había bello en el centro de las palmas. Las uñas eran largas y finas, y estaban afiladas (A. STOKER, 1897: 117-121).

La descripción facial que se presenta del conde Drácula es exhaustiva en extremo; tanto es así, que es posible esbozar un retrato del rostro:

Su rostro era marcadamente aguileño, de nariz delgada con el puente muy alto y las aletas arqueadas de una forma peculiar; la frente era alta y abombada y los cabellos, escasos en las sienes, eran abundantes en el resto de la cabeza. Sus cejas, muy pobladas, casi se unían por encima de la nariz y eran tan espesas que parecían rizarse por su misma abundancia. La boca, a juzgar por lo que se podía ver bajo el grueso bigote, era firme y más bien cruel, y sus dientes, particularmente blancos y afilados, sobresalían de los labios, cuya rubicundez denotaba una vitalidad asombrosa para un hombre de su edad. Por lo demás, sus orejas eran pálidas y extremadamente puntiagudas; el mentón era ancho y fuerte, y las mejillas firmes, aunque hundidas. La impresión general que daba era de una palidez extraordinaria (A. STOKER, 1897: 120).

En esta novela el *tema del doble*<sup>9</sup> adquiere gran relevancia. El vampiro no sólo es un *ente* que se aparece, sino que también es un *doble*: «... sus facultades mentales

---

<sup>8</sup> La forma de vestir del conde Drácula (totalmente de negro), la manera de comportarse, su lugar de residencia (el castillo en Transilvania), etc., se convierten en marcas distintivas del conde. Todos estos rasgos se pueden considerar *emblemáticos*. Ducrot y Schaeffer definen el *emblema* así: «Un objeto que pertenece al personaje, una manera de vestirse o de hablar, el lugar en que vive, etc., resultan evocados cada vez que se menciona al personaje, que asume de este modo el papel de marca distintiva.» (DUCROT Y SCHAEFFER, 1972: 693). La forma de vestir, de comportarse, etc., se convierten en un indicativo de la condición social, moral y psicológica de un personaje. Así, el color de la ropa del conde Drácula –negra– está en armonía con su carácter y condición (estrechamente relacionado con fuerzas oscuras; de carácter abrupto y siniestro). El castillo del conde, como él, es tétrico, oscuro y misterioso. De igual manera, que el conde sea el dueño de un castillo o posea una suma considerable de dinero indican que este personaje perteneció y pertenece a un alto rango social.

sobrevivieron a su muerte física; aunque parece que ha perdido algo de memoria. En algunas facetas intelectuales ha sido, y es, sólo un niño, pero está progresando, y algunas cosas suyas que al principio eran pueriles, ahora parecen propias de un adulto. Le gusta experimentar, y lo hace bien...» (A. STOKER, 1897: 521). Drácula va sufriendo una lenta metamorfosis a nivel moral, psicológico y social; y como actúa como si de una sombra se tratase, carece de reflejo:

Colgué de la ventana el espejo de mano y me dispuse a afeitarme. De pronto sentí una mano sobre mi hombro, y oí la voz del conde que me decía: «Buenos días.» Me sobresalté, sorprendido por no haberle visto entrar, ya que el espejo reflejaba toda la habitación a mis espaldas. [...] ¡Mas no se reflejaba en el espejo! Podía ver toda la habitación que tenía detrás. Mas no había ni rastro de ningún ser humano, a excepción de mí (A. STOKER, 1897: 131-132).

En los primeros capítulos de la novela, el conde Drácula se viste con la ropa de J. Harker y progresivamente se va pareciendo a él. De esa manera, se produce una fusión de identidades y Drácula puede cometer sus fechorías sin que se sospeche que es él mismo quien las realiza. Es destacable que tanto el *tema del doble* como la *transfiguración* de Drácula estén vinculados, pues a la vez que el conde se convierte en el *doble* de J. Harker, también sufre una *metamorfosis*.

La última descripción física del conde es realizada por Mina Harker, cuando se encuentra en Londres. En esta ocasión ya no estamos ante un conde envejecido, sino ante uno mucho más rejuvenecido que conserva algunos rasgos de su aspecto anterior:

Miraba fijamente a un hombre alto y delgado, con una nariz ganchuda, bigote negro y barba puntiaguda, que también observaba a la preciosa joven.<sup>10</sup> [...] Su cara no era agradable:

---

<sup>9</sup> El tema del doble (*Doppelgänger* o doble fantasmagórico) es utilizado para designar al doble de cualquier persona, que muestra así a dos actores con ciertas similitudes físicas. Normalmente hace referencia al gemelo malvado que sufre una metamorfosis e imita a la persona que escoge por alguna razón, generalmente nefasta. El *Doppelgänger* de la mitología y el folclore no proyecta sombras y no se refleja en los espejos ni en el agua (como ocurre con el conde Drácula y los demás vampiros de la novela de Stoker). Éstos supuestamente aconsejan a la persona a la que imitan, pero este consejo es engañoso y malicioso. Así, el conde *aconseja* a J. Harker que no es prudente que advierta al señor Hawkins y a Mina cosas que puedan preocuparlos y que sólo ha de escribir lo que él le dicte. También le hace escribir las cartas con los días en que supuestamente regresará a casa, para tenerlas ya preparadas. Mas la intención del conde es distinta a la quiere mostrar a Harker, pues su verdadera intención es que en Londres no descubran ni su identidad –Drácula es consciente de que J. Harker conoce su auténtica *cara*– ni sus planes.

<sup>10</sup> El conde Drácula parece sentir predilección por jóvenes bellas, pues en el relato son tres hermosas vampiresas las que viven con él, en su castillo de los Cárpatos, y las víctimas a las que acecha son la bella Lucy Westenra, la joven de la joyería y Mina Harker.

tenía facciones duras, crueles, sensuales, y sus dientes, grandes y blancos, que parecían más blancos todavía porque sus labios eran muy rojos, estaban afilados como los de un animal. (A. STOKER, 1897: 336)

El tratamiento fisonómico de las figuras vampíricas femeninas es similar al de Drácula:

Dos de ellas eran morenas, tenían nariz aguileña como el conde, y grandes y penetrantes ojos oscuros, que parecían casi rojos en contraste con la palidez amarillenta de la luna. La otra era de tez clara, extremadamente clara, con abundante y ondulado pelo rubio y ojos como pálidos zafiros. [...]

Las tres tenían los dientes blancos y relucientes, que brillaban como perlas sobre el rubí de sus labios voluptuosos. (A. STOKER, 1897: 150)

Los personajes masculinos describen a las vampiresas como bellas y sensuales, en apariencia, y crueles, en esencia. La transformación de Lucy Westenra es una buena ejemplificación de esto. Dicha dama se vuelve más bella, pero deja atrás esa dulzura que la caracterizaba (secuestra a los niños del parque de *Heath* para alimentarse y quiso atacar a quien fue su prometido en vida, Arthur Holmwood). Incluso Van Helsing, consciente de las *criaturas* que tiene ante sus ojos –las tres vampiresas del castillo de Drácula–, no puede evitar mostrar cierta debilidad por ellas: se siente atraído por la belleza de dichas vampiresas:

Sabía que tenía que localizar al menos tres tumbas... tumbas habitadas. Busqué y busqué, y encontré una. En ella yacía una de las mujeres durmiendo su sueño de vampiro, tan llena de vida y de voluptuosa belleza, que me estremecí como si hubiese ido a allí a cometer un asesinato. [...]

Sin duda debe de existir una cierta fascinación, ya que la sola presencia de semejante ser me conmovió, incluso tendida como estaba en una tumba desgastada por el tiempo y cubierta por el polvo de siglos [...] Sí, me sentí conmovido –yo, Van Helsing, a pesar de mi firme propósito y de todos mis motivos para odiarla–, tan conmovido que me vino un deseo irresistible de demorar mi plan, que parecía paralizar mis facultades y entorpecer mi alma.

[...] tras arrancar las tapas de varios sepulcros, encontré a otra de las hermanas, la otra morena. No me atreví a detenerme a mirarla, como hice con su hermana, temiendo ser cautivado una vez más; sino que seguí buscando hasta que al poco rato encontré en un magnífico sepulcro, que parecía hecho para algún ser querido, a la hermana rubia [...] Era tan rubia, tan radiantemente hermosa, tan exquisitamente voluptuosa, que el mismo instinto masculino que hay en mí, y que reclama a los de mi sexo a amar y a proteger a las del suyo, hizo que la cabeza me diera vueltas por una nueva emoción (STOKER, A., 1897: 614-616).

Después de las descripciones físicas de los vampiros, procederé ahora a citar las facultades o *poderes sobrenaturales* que éstos poseen. A lo largo del relato se muestra que son numerosos los *poderes* o cualidades que posee el conde Drácula. Puesto que Van Helsing es quien expone de manera exhaustiva todas las capacidades del conde y de los vampiros durante la reunión que se convoca en la casa del doctor Seward para planear un ataque contra Drácula, citaré el pasaje por extenso:

—Los seres que llamamos vampiros existen; alguno de nosotros tiene pruebas de ello. [...] las enseñanzas y los testimonios del pasado ofrecen pruebas suficientes para cualquier persona sensata. [...] El nosferatu no es como la abeja, que muere en cuanto clava su aguijón. Al contrario, se hace más fuerte; y al ser más fuerte, tiene todavía más poder para hacer el mal. El vampiro con quien nos las vemos posee él sólo la fuerza de veinte hombres y es más astuto que cualquier mortal, ya que su astucia ha ido en aumento a través de los siglos. Todavía utiliza la necromancia, que es, como su etimología da entender, la adivinación mediante la invocación a los muertos, y todos los muertos a los que puede acercarse le obedecen. Es una bestia, o peor aún: un demonio cruel que no tiene corazón. Aunque con ciertas restricciones, puede aparecerse a voluntad, cuando y donde quiera, y en cualquiera de las formas que le son propias. Dentro de su radio de acción, tiene el poder de mandar sobre los elementos: la tempestad, la niebla, el trueno. Puede hacer que le obedezcan las criaturas más despreciables: la rata, el búho, el murciélago... la mariposa nocturna, el zorro, el lobo. Es capaz de aumentar de tamaño o hacerse pequeño, y a veces hasta de desvanecerse y no ser visto. [...]

El vampiro sigue viviendo, el mero paso del tiempo no basta para hacerle morir (inmortal); logra prosperar si puede alimentarse con la sangre de los vivos. Más aún, ya hemos visto que incluso puede rejuvenecer, que sus constantes vitales se vigorizan y parece regenerarse cuando su pábulo<sup>11</sup> (la sangre) favorito es abundante. [...] Además, su cuerpo

---

<sup>11</sup> Comida, sustento. En el caso de los vampiros, su sustento es la sangre. No pueden prosperar sin su *dieta*. El tratamiento de la temática de la sangre es un aspecto importante que destacar, debido a la traslación que hace Stoker de lo cristiano y feudal a su recambio burgués y a su utilización mítico-ficcional: «La sangre posee, para la Biblia, una dimensión misteriosa. Este fluido contiene la vida, pero como esta última es un don de Dios, la sangre es la parte de Dios. En la novela, este fluido vital mantiene todo este dispositivo vitalista que es deudor de casi todas las religiones históricas occidentales y orientales y enmarcado en dos niveles aunque estén estrechamente interrelacionados. En el primero aparece como alimento que da la vida o la perpetúa, en tanto que el segundo, que responde a la misoginia de Stoker -las repetidas transfusiones- es una mezcla onírico-sexual que terminará por controlar el avance de la mujer vampiro, verdadera encarnación de esa terrible, en su línea puritana-victoriana, mujer fálica. Como se observa en las descripciones de los Diarios de los protagonistas, el Conde sólo se alimenta de sangre humana, la cual [...] rejuvenece y en la culminación de su poder sobre la vida termina dando la inmortalidad. La fuerza de la sangre como elemento vivificador está correlacionada con otra idea inmemorial: la zoofagia, según la cual el individuo que consume

no proyecta sombras, ni su imagen se refleja en un espejo, como también pudo observar Jonathan. Tiene la fuerza de muchos hombres... una vez más Jonathan fue testigo de eso cuando le cerró la puerta a los lobos, y también cuando le ayudó a bajar de la diligencia. A su vez, él mismo puede transformarse en lobo, como dedujimos cuando, al llegar el barco fantasma a Whitby, despedazó a un perro. También puede convertirse en murciélago,<sup>12</sup> como le vieron la señora Mina y mi amigo Quincey en la ventana de la casa de al lado.<sup>13</sup> Puede llegar envuelto en la niebla que él mismo crea... como comprobó aquel noble capitán de Barco. Pero, por lo que sabemos, el alcance de esa niebla es limitado, sólo lo suficiente para rodearlo. Es capaz de aparecer en los rayos de luna, en forma de minúsculas motas de polvo... como Jonathan vio a aquellas hermanas en el castillo de Drácula. Puede hacerse tan pequeño como para poder pasar a través de una rendija del espesor de un cabello... como pudimos ver nosotros mismos que hizo Lucy, antes de descansar en paz, para entrar en su tumba. Pues, una vez que ha encontrado el modo adecuado, puede entrar y salir de cualquier sitio, por muy cerrado a cal y canto que esté, o incluso fundido con fuego... ustedes lo llaman soldadura. Además, puede ver en la oscuridad (STOKER, 1897: 428-432).

A toda esta serie de atributos hay que añadir también la velocidad, como pudo observar J. Harker en el castillo de Drácula, cuando el conde trepa por la pared del castillo. Y por último, otra de las grandes cualidades de los vampiros es la capacidad de provocar en sus víctimas un estado de *estupor*; de esta manera, un vampiro puede manejar a un humano – que se encuentra bajo una especie de *hechizo*– y, después, marcharse sin que éste recuerde nada, por ejemplo, cuando Lucy intenta *abrazar* al señor Holmwood en el cementerio, o cuando una de las tres vampiras quiere darle un *beso* a J. Harker.

En la novela, Van Helsing hace referencia al *bautismo del vampiro*. Se trata de una técnica que consiste en establecer una unión espiritual entre un vampiro y un humano a través de la sangre; el vampiro se alimenta de su víctima y luego da a ésta su sangre, como ocurre entre Mina y el conde Drácula, cuya relación telepática se revela útil y peligrosa. De

---

un animal asimila las fuerzas del mismo. Stoker la introduce personificándola en un lunático zoófago, devorador de moscas, arañas y pájaros [...].» (ÁLAMO FELICES, 2010) .

<sup>12</sup> La figura del murciélago representa la antítesis de la paloma blanca, alegoría del Espíritu de Dios: a) murciélago = noche; b) murciélago como signo de la capacidad de metamorfosis del vampiro, o, mejor dicho, el vampiro en realidad no se metamorfosea; si se transforma tan rápidamente en animal es porque realmente es un animal; y c) murciélago = ideología de la fealdad, de lo nocturno y, por supuesto, de que lo feo/nocturno es marginal, anormal e incluso criminal (RODRÍGUEZ, 1986: 14).

<sup>13</sup> Stoker hace uso de la animalización, que consiste en «un proceso de caracterización en el que se atribuyen y aplican una serie de rasgos o cualidades específicas de los animales a seres humanos. Puede presentar dos variantes: una, el personaje transfigura de forma abrupta y total su apariencia, [...] o, en segundo término, se limita esta atribución de bestialidad o de mera deshumanización al comportamiento desnaturalizado de un personaje.» (ÁLAMO FELICES, 2006: 206).

esa manera, ambos podrán saber lo que siente el otro o lo que está haciendo; se produce entonces una conexión a nivel mental y espiritual: «Ese terrible bautismo de sangre que le administró, le ha dejado a usted libre para acudir a él en espíritu, como hizo hasta ahora, en sus momentos de libertad, cuando el sol sale y se pone.» (A. Stoker, 1897: 577).

Tras enumerar las cualidades de los vampiros, Van Helsing presenta sus limitaciones y debilidades:

Aunque pueda hacer todas esas cosas, sin embargo no es libre. ¡Quiá! Está mas preso que un esclavo en galeras o que un loco en su celda. No puede ir donde quiera; aunque no pertenezca a la naturaleza, tiene que obedecer algunas de sus leyes... no sabemos muy bien por qué. No puede entrar en ningún sitio en principio, a menos que alguien de dentro le invite a pasar; aunque después puede volver cuando quiera. Su poder cesa, como el de todas las fuerzas malignas, con la llegada del día. Sólo en determinadas ocasiones goza de una cierta libertad. Si no se encuentra en el lugar al que está vinculado, únicamente puede hacer el cambio al mediodía o en el mismo momento en que amanece o se pone el sol.<sup>14</sup> [...] Pero aunque pueda hacer lo que quiera con ciertas limitaciones, siempre que cuente con un hogar infernal (es decir, un ataúd<sup>15</sup> traído de su propia casa, para reposar en tierra de su país natal, y en un lugar impío donde esconderlo, como pudimos comprobar cuando utilizó la tumba del suicida de Whitby), en otras circunstancias, no obstante, sólo puede trasladarse en determinados momentos. Se dice, también, que sólo puede cruzar aguas vivas si están quietas o crecidas.<sup>16</sup> Además, hay cosas que le afectan tanto que anulan su poder, como el ajo, que ya conocemos, y ciertos objetos sagrados, como este símbolo, mi crucifijo, que siempre nos acompaña incluso ahora mientras tomamos esta decisión. Frente a estas cosas nada puede hacer, su sola presencia le hace alejarse en silencio y respetuosamente. Existen también otras de las que voy a hablarles, por si las necesitamos durante nuestras pesquisas. Una rama de rosal silvestre puesta sobre su ataúd le impide abandonarlo; una bala consagrada disparada contra el ataúd le mata, dejándolo realmente muerto;<sup>17</sup> y en cuanto a

---

<sup>14</sup> En *Drácula*, de Bram Stoker, el conde puede caminar bajo la luz del sol, si bien sus poderes se ven seriamente mermados durante el día. Por ejemplo, la primera vez que Jonathan Harker ve al conde en Londres es durante el día (A. STOKER, 1897: 336). Cuando Mina Harker le escribe a Van Helsing y demás para que tengan conocimiento de que el conde probablemente se dirige hacia donde ellos se encuentran, eran las 12:45 del mediodía (A. STOKER, 1897: 523).

<sup>15</sup> Lugar de descanso de un vampiro.

<sup>16</sup> El conde no puede cruzar aguas fluyentes.

<sup>17</sup> Cuando un vampiro muere, recupera su verdadero aspecto humano. Cuando A. Holmwood le da la verdadera muerte a Lucy Westenra, su cuerpo recupera su aspecto natural. Del mismo modo, cuando las tres hermanas vampiresas y Drácula mueren, se convierten en polvo, pues ellos hacen siglos que dejaron su vida humana.

atravesarlo con una estaca, ya sabemos que le devuelve la paz, lo mismo cortarle la cabeza le proporciona el descanso eterno (A. STOKER, 1897: 432-433).

Bram Stoker hace de Drácula un personaje verosímil, al hacer uso de información perteneciente a un personaje real (Vlad III),<sup>18</sup> para dar una sensación de realismo a la historia:

Le he pedido a mi amigo Arminius, de la Universidad de Buda-Pest, que, con todos los medios a su alcance, me haga relación detallada sobre él, poniéndome al corriente de su vida pasada. Debe de tratarse, sin duda, de aquel vaivoda Drácula que se hizo famoso luchando contra los turcos, al otro lado del gran río en la misma frontera con Turquía. Si es así, entonces no se trataba de un hombre corriente, pues en aquella época, y en los siglos venideros, estuvo considerado el más listo y el más astuto, así como el más valiente de todos los hijos del «país al otro lado del bosque». Esa mente extraordinaria y esa voluntad férrea se las llevó con él a la tumba: ahora mismo nos enfrentamos a ellas. Los Drácula, dice Arminius, fueron una estirpe ilustre y noble, aunque de vez en cuando hubo vástagos que sus coetáneos creyeron que habían tenido tratos con el Maligno. Aprendieron sus secretos en la Escoliomancia,<sup>19</sup> entre las montañas que dominan el lago Hermannstadt, donde el diablo reclama como pertenencia a uno de cada diez discípulos. [...] en un manuscrito se habla de este Drácula como de un wampyr cuyo significado todos conocemos demasiado bien. Su descendencia ha dado grandes hombres y buenas mujeres, cuyas tumbas santifican la tierra donde esa infamia puede morar. Pues una de las cosas aterradoras de ese ser maligno es que está profundamente enraizado en todo lo que es bueno: no puede descansar en suelos desprovistos de vínculos sagrados. ( . STOKER, 1897: 433-435)

Por todas partes hay señales de su progreso; no sólo en cuanto a su poder, sino también por la certeza que tiene de él. Por lo que he podido enterarme a través de las investigaciones de mi amigo Arminius de Buda-Pest, en vida fue un hombre de lo más asombroso. Soldado, activista y alquimista... actividad que representaba la cumbre del saber científico de su

---

<sup>18</sup> *Vlad Tepes Vaivoda de Valaquia* o Vlad III (Transilvania, antigua Sighisoara; 1431-1476) se le conoció en Rumanía como *El Empalador*. Los historiadores lo describieron como héroe y defensor de su país, pero también como un gran torturador que disfrutaba con atormentar y asesinar. Vlad III fue uno de los tres hijos de Vlad II, príncipe de Valaquia, apodado *El Diablo* y caballero de la Orden del Dragón. Vlad II era un ser cruel al que se le apodó *Dracul* (*Drac* es «diablo» y *ul*, el artículo determinado), y este mismo apodo heredó su hijo Vlad III, conocido como *Draculea* («Hijo del diablo») o *Tepes* («Empalador»). Vlad III se ganó este apodo porque decían que éste era su método de tortura favorito.

<sup>19</sup> Escuela de magia diabólica que supuestamente existió oculta, en algún lugar de las montañas situadas entre el lago de Hermannstadt (actualmente Sibiu, al sur de Transilvania y próximo a la antigua frontera de Valaquia), donde el diablo daba clases a diez discípulos sobre los secretos de la naturaleza, el lenguaje de los animales y toda clase de sortilegios mágicos. Cuando el curso acababa, el diablo se quedaba con uno de los diez discípulos en forma de pago.

tiempo. Poseía una inteligencia extraordinaria, una erudición incomparable, y un corazón que no conocía el miedo ni el remordimiento. Se atrevió incluso a asistir a la Escoliomancia, y no hubo rama del saber de su época que no probara. Pues bien, sus facultades mentales sobrevivieron a su muerte física; aunque parece que ha perdido algo de memoria.<sup>20</sup> En algunas facetas intelectuales ha sido, y es, sólo un niño, pero está progresando, y algunas cosas suyas que al principio eran pueriles, ahora parecen propias de un adulto. ( . STOKER, 1897: 521)

Mientras vivió su auténtica vida, cruzó la frontera turca y atacó a sus enemigos en su propio terreno; y aunque fue rechazado, ¿acaso se detuvo? ¡no! Volvió una y otra vez (A. STOKER, 1897: 546).

Aun así, aunque Stoker hizo uso de ciertos datos biográficos referente a la vida de *Vlad Tepes Vaivoda de Valaquia*,<sup>21</sup> personaje real, para dar vida a su personaje ficticio, el conde Drácula –quien forma el conjunto de características que lo forman como ente–, la conexión entre ambas entidades es más imprecisa.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> A pesar de que el conde Drácula no recuerde algunas facetas de su vida anterior, como apunta Van Helsing, sin duda sigue el mismo patrón de conducta que cuando aún vivía: «... la única página de él que conocemos (y de sus propios labios), cuenta que en una ocasión anterior, cuando se vio metido en lo que el señor Morris llamaría un “aprieto”, abandonó la tierra que había intentado invadir y regresó a su propio país, y desde allí, sin renunciar a su propósito, se preparó para un nuevo intento. Volvió otra vez, mejor equipado, y venció. Ahora ha venido a Londres a invadir un nuevo país. Y al ser vencido, y haber perdido todas sus esperanzas de éxito, poniendo en peligro su propia existencia, ha huido por mar para regresar a su patria; exactamente igual que en tiempos pasados había cruzado el Danubio para regresar de Turquía.» (A. STOKER, 1897: 576).

<sup>21</sup> *Vaivoda* es palabra eslava que designa al comandante principal de una fuerza militar. Valaquia era el nombre de un principado rumano de Europa oriental, que perduró desde la Baja Edad Media hasta mediados del siglo XIX.

<sup>22</sup> En ninguna parte del relato se menciona el nombre de Vlad III ni se hace referencia a las atrocidades que lo hicieron famoso y le dieron el sobrenombre de *Tepes* («Empalador»). De hecho, en las anotaciones de Stoker tampoco se menciona el nombre de Vlad *Tepes*.

Otro aspecto importante que se debe tener en cuenta es que Stoker llama a su protagonista *conde* Drácula y no *príncipe* Drácula, por lo que también se genera de nuevo la duda de que el autor se refiriera a Vlad III al conde. El hecho de que Stoker hiciese uso de información perteneciente al príncipe Vlad III no demuestra que el autor pensase en convertir a su personaje ficticio, el conde Drácula, en el resurgimiento del príncipe vaivoda. La razón por la que Stoker no llegó a dar el nombre de Vlad III pudo ser que simplemente utilizó los datos de los que tenía conocimiento sobre la vida de Vlad III –como el mote, y que fue un gran guerrero que se enfrentó a los turcos, como apunta el personaje Van Helsing– porque los consideró adecuados para completar la vida pasada de su protagonista y justificar sus acciones presentes: «no escribió una novela histórica típica sino que el personaje real le sirvió simplemente como telón de fondo sobre el que construyó una obra alegórica que cabe situar dentro del género de la literatura fantástica.» (GUBERN Y CARÓS, 1979: 49).

Para concluir este capítulo sobre la caracterización del personaje vampírico en la novela *Drácula* de Bram Stoker, haré mención al *nombre* de dicha obra y de su personaje principal.<sup>23</sup> Ducrot y Schaeffer (1972: 693) defienden que el nombre de un personaje «anticipa con frecuencia las propiedades que le serán asignadas más tarde.» *Drácula* proviene del término rumano *dracul*,<sup>24</sup> que significa «diablo». Este nombre simboliza el carácter del conde Drácula<sup>25</sup>, cuyas descripciones se van exponiendo durante el relato.

A lo largo de la narración, Stoker alterna el nombre del conde con apodos, que sirven tanto para exaltar como para agraviar y que hacen alusión al carácter oscuro del conde Drácula y a la auténtica naturaleza de los vampiros: *ordog* (Satán), *stregoica*<sup>26</sup> (bruja), *vrolok* y *vlkoslak* (ambas hacen referencia a una especie de hombre-lobo o vampiro, pero un término es eslovaco y el otro serbio), «muerto viviente», «medio demonios», «demonios del Averno», «infamia», *wampyr* (o vampiro),<sup>27</sup> «monstruo», «bestia», «demonio cruel» y *nosferatu*.<sup>28</sup>

Así pues, si el conde Drácula es la caracterización ficticia de Vlad III es una cuestión que Bram Stoker no dejó del todo resuelta.

<sup>23</sup> Bram Stoker puso como título final de su novela el nombre del protagonista, el conde *Drácula*. Esta técnica se conoce con el nombre de *eponimia*, que consiste en poner a la obra el nombre del personaje principal.

<sup>24</sup> También existe otra traducción de este término, que es *dragón*. De hecho, el dragón se convirtió en el emblema de los Drácula –el padre de Vlad III pertenecía a la Orden del Dragón y juró proteger a la cristiandad de los musulmanes–. Lo cierto es que el símbolo del diablo en la cultura cristiana ortodoxa es un dragón; de ahí que exista la confusión en la traducción de *dracul* como «diablo». Aun así, ambos términos, *dragón* y *diablo*, son igualmente aceptados.

<sup>25</sup> REIS (1995) defiende que la asignación de un nombre propio puede servir como soporte de la caracterización psicológica. El nombre del conde, *Drácula*, no sólo hace referencia a su aspecto físico, sino también a la forma de comportarse y actuar.

<sup>26</sup> La palabra exacta, según Adrien CREMENE (1981), es *strigoi-strigoaica*, nombre genérico con el que se conocen los vampiros en Rumanía (a la bruja se la llama *vrajitor*).

<sup>27</sup> Introducida en Europa hacia finales del primer tercio del siglo XVIII, esta palabra es de origen eslavo. Miklosich considera más probable que derive de la palabra turca *uber*, que significa bruja (variantes eslavas: *upier* en Polonia, *upir* o *upuir* en Rusia, y *vapir* en Bulgaria y Serbia). Otra derivación que podría ser posible es que provenga de la raíz rusa *pi* («beber»). McNALLY (1977) y Florescu opinan que el nombre lo tomaría Stoker de la palabra alemana *wüterich* –que antiguamente tenía el significado de *berserker* (en la mitología escandinava, guerreros semidesnudos y vestidos con pieles al servicio de Odín, de fuerza extraordinaria e invencibles cuando se enfurecían) y en la actualidad significa «tirano», «cruel», «sanguinario»– con que se describe a Vlad «el Empalador» en un documento alemán que data de 1491.

<sup>28</sup> De acuerdo con Adrien CREMENE (1981), la palabra exacta sería *nosferat*. Dicho término se trata de una mala transcripción de *necurat*, especie de espíritu maléfico cuyo nombre se evita pronunciar y que literalmente significa «el Inmundo».

## 1.2. TRATAMIENTO DE PERSONAJE VAMPÍRICO EN LA SECUELA DRÁCULA, EL NO MUERTO<sup>29</sup>. SIMILITUDES Y CAMBIOS EN LA CARACTERIZACIÓN DEL VAMPIRO STOKERIANO (BRAM STOKER)

Tras el análisis del personaje vampírico de la novela *Drácula* de Bram Stoker, en esta sección expondré los mantenimientos y cambios que ha sufrido, en su configuración, el personaje vampírico stokeriano. Para ello tomaré como punto de apoyo la secuela *Drácula, el no muerto*, escrita por Dacre Stoker<sup>30</sup> e Ian Holt<sup>31</sup>.

El tratamiento de las *descripciones* físicas –*prosopografía*– y psíquico-morales –*etopeya*– de los personajes vampíricos en esta secuela<sup>32</sup> viene estructurado desde diferentes enfoques y, en su alternancia entre *narrador homodiegético* –no interviene en la historia– y *narradores heterodiegéticos* –personajes del relato–, tales descripciones son expuestas a lo largo del relato *in medias res*.

Al igual que en *Drácula*, de nuevo nos encontramos ante una *heterocaracterización* (la información dada sobre los personajes vampíricos va variando de manera subjetiva según el nivel de interrelación entre los personajes y su grado de conocimiento mutuo) y una *caracterización diseminada* (desde el comienzo de la novela, con la aparición de la condesa Báthory y sus secuaces, se irán presentando algunas de las características de los vampiros ya expuestas en *Drácula* y algunas nuevas).

En un primer lugar, tratándose de las dos figuras más destacables del relato, Drácula –protagonista– y la condesa Erzsébet Báthory –antagonista–, procederé a esbozar la fisonomía de ambos sujetos y luego los rasgos físicos generales de los vampiros en esta obra, para, finalmente, individuar los cambios que pudieran surgir de la comparación con las características físicas de los vampiros stokerianos de *Drácula*. En segundo lugar, tras haber expuesto los rasgos físicos de Drácula y la condesa Báthory, expondré la fisonomía del resto de personajes vampíricos del relato.

Como rasgos fisonómicos generales, destacan los siguientes aspectos: piel pálida y fría; los ojos –que conservan el mismo color de cuando eran mortales– se tornan negros en el momento en el que un vampiro se dispone a atacar –en *Drácula*, los ojos son,

---

<sup>29</sup> STOKER y ZIHOLTZ (2009).

<sup>30</sup> Dacre STOKER (1958) es el sobrino biznieto de Bram Stoker. Es un exatleta y escritor canadiense. En el 2009 presentó su primera novela, *Drácula the Undead (Drácula, el no muerto)*, fruto de su colaboración con Ian Holt.

<sup>31</sup> Ian Holt es historiador y guionista. Es miembro de la Sociedad transilvana de Drácula y un experto en el sangriento personaje histórico.

<sup>32</sup> La acción se sucede veinticinco años después de la muerte de Drácula.

indistintamente, de color rojo–; dientes afilados y colmillos prominentes, los cuales sacan y recogen –en la novela de Bram Stoker los colmillos son siempre visibles–; labios de color rojo; aquí el corazón de un vampiro sí late, aunque de forma tan lenta que es imperceptible al oído humano –a diferencia de *Drácula*, donde el corazón de un vampiro o *ente demoníaco* no late y, por tanto, no tiene pulso–; garras salvajes –en el momento de la lucha– y facciones crueles, duras y sensuales.

Antes de exponer las diversas apariencias físicas que adopta Drácula, es importante destacar que bajo sus distintos aspectos, este Drácula muestra rasgos físicos muy parecidos al Drácula stokeriano,<sup>33</sup> que también son comunes al resto de los vampiros: el color y la temperatura de la piel, la boca y los dientes, el color de los ojos y las demás características señaladas en el párrafo anterior.

Al igual que el conde Drácula de Bram Stoker, la *transfiguración*<sup>34</sup> de Drácula también es evidente en esta obra. En su primera aparición, se presenta ante el lector como el famoso actor rumano Basarab:

El atractivo joven rumano bajó del coche y se quedó en el estribo. Quincey reconoció el cabello oscuro y los rasgos esculpidos de la fotografía de Le Temps. El actor llevaba una capa similar a la que lucía el príncipe Eduardo, aunque la suya era de piel teñida carmesí<sup>35</sup> (STOKER Y ZIHOLTZ, 2009: 31).

Luego, Drácula aparece bajo el disfraz de Ricardo III en la obra *Vida y Muerte del Rey Ricardo III*, de William Shakespeare:

Sus penetrantes ojos negros miraban al público desde debajo de unas cejas oscuras. Quincey estaba asombrado por la impresionante transformación del atractivo actor en el espantoso Ricardo III. Por supuesto, iba completamente vestido de negro, con el brazo izquierdo atrofiado y una joroba en la espalda. A pesar del pesado vestuario, sus gestos y su tono no dejaban lugar a dudas de que la figura que estaba sobre las tablas era la de un aristócrata (STOKER Y ZIHOLTZ, 2009: 48).

---

<sup>33</sup> Motivo por el cual Quincey Harker no es capaz de matar a Drácula en la lucha final. Su rostro le recuerda el cariño que sintió por Basarab –la primera imagen que se mostró ante él cuando le conoció–.

<sup>34</sup> La transfiguración es un proceso donde se procede a cambiar –a lo largo del relato– el aspecto fisonómico de un personaje, el cual aparece bajo distintas apariencias físicas.

<sup>35</sup> La forma de vestir de Drácula –similar en sus diversas transfiguraciones–, la manera de actuar o comportarse, etc., se convierten en marcas distintivas del personaje. Como apunta Quincey Harker, cuando ve por primera vez a Basarab sobre el escenario interpretando al rey Ricardo III, todo este conjunto de caracteres son propios de un aristócrata, lo cual los convierte en un indicativo de la condición social, moral y psicológica del personaje.

En la siguiente transformación, Drácula aparece bajo el mismo semblante que mostró la primera vez que estuvo en Inglaterra veinticinco años antes, similar al conde Drácula de Bram Stoker, aunque con algunas diferencias, como pueden ser el color de ojos –negros– o el color del cabello –negro también–:

La condesa, en estado de shock, estaba mirando hacia arriba. Mina siguió su mirada para descubrir que habían abierto el techo del tren. Cuando volvió a bajar la cabeza se encontró con una figura oscura, a cuatro patas, en medio del vagón. La figura tenía la cabeza baja. Lucía una larga melena negra. Incluso doblada hacia delante era obvio que medía más de un metro ochenta. Sus manos eran elegantes, los dedos largos como los de un concertista de piano. [...]

El hombre levantó la cabeza y, al caer hacia atrás los rizos negros, se le vio la cara. Clavó sus ojos de lobo en Báthory; su expresión feroz era igual a a que Mina recordaba. Era al mismo tiempo hermoso y terrible, amable y despiadado. Había en él amor y odio (STOKER Y ZIHOLTZ, 2009: 349-350).

A diferencia del Drácula de Bram Stoker, en este personaje se observa un progresivo deterioro en el tratamiento de su aspecto físico. En *Drácula*, el conde sufre una mejora en su fisonomía: cambia su imagen de anciano desvalido –cuando se presentó a J. Harker en Transilvania– por la de un fornido caballero. En la secuela, Drácula aparece bajo la imagen de un atractivo actor rumano y, al final del relato, aparece ante Mina como un reflejo del antiguo Drácula: «Estaba aterrorizada: el Drácula que había conocido antaño era muy poderoso; ahora no era más que una sombra de su antiguo ser.» (STOKER Y ZIHOLTZ, 2009: 358). Más adelante Mina Harker habla de ese deterioro físico:

El pecho de Drácula estaba escuálido; Mina podía contarle las costillas. Los huesos casi se transparentaban bajo la carne marcada y se apreciaban las cicatrices allí donde Morris y Jonathan lo habían acuchillado (STOKER Y ZIHOLTZ, 2009: 386).

Finalmente, Drácula, en su lucha contra la condesa Báthory, transforma su rostro y adquiere la apariencia de un monstruo:

Los ojos de Drácula se habían convertido en los de un reptil, su piel era verde ceniciento, sus orejas puntiagudas. Abrió la boca, llena hasta desbordarse con los sangrientos colmillos que sobresalían en un hocico espantoso. Era la forma que adoptaba su rostro cuando quería infundir miedo en sus enemigos mortales y cuando estaba en peligro. (STOKER Y ZIHOLTZ, 2009: 407).

Otra figura vampírica destacada es la condesa Erzsébet Báthory, nuevo personaje malévolo de esta secuela:

Seward sabía que debería ponerse a cubierto, pero no podía hacer nada, salvo contemplar, extasiado, la exótica –y peligrosa– belleza que tenía ante él. Báthory, cuya piel blanca contrastaba vivamente con su cabello negro como la noche, se movía con la gracilidad silenciosa de un depredador. Sus glaciales ojos azules buscaron cualquier movimiento en la calle [...] (STOKER Y ZIHOLTZ, 2009: 19).

La condesa Báthory es distinta del resto de personajes vampíricos femeninos de *Drácula* en lo que a indumentaria y temperamento se refiere. La siguiente cita es importante, pues la vestimenta de la condesa define su carácter –tanto como el atuendo de Drácula–:

Iba vestida con chaquetilla, camisa blanca ajustada y almidonada y una corbata negra. El sastre había encontrado con esas líneas severas una forma de realzar su voluptuosa figura femenina al tiempo que proyectaba la fuerza masculina<sup>36</sup> (STOKER Y ZIHOLTZ, 2009: 21).

Erzsébet Báthory, al igual que el resto de personajes vampíricos femeninos de ambos relatos,<sup>37</sup> es exuberante, bella y sensual –en apariencia– y sanguinaria –en esencia–: «Las curvas libertinas de su cuerpo, blanco y suave como la porcelana, habrían distraído a la mayoría de los observadores de tal forma que no se hubieran fijado en la crueldad calculadora de su mirada [...]» (STOKER Y ZIHOLTZ, 2009: 24).

Al igual que Drácula, Báthory es capaz de cambiar su apariencia externa. En el relato la condesa se transforma en un temible dragón<sup>38</sup> en su persecución de Mina Harker:

---

<sup>36</sup> La indumentaria de la condesa muestra, por un lado, las inclinaciones sexuales de este personaje, y por otro, su carácter. A lo largo del relato –al igual que el personaje histórico Erzsébet Báthory–, se muestra que la condesa mantuvo y mantiene relaciones sexuales con personas de ambos sexos. También la forma de vestir de Báthory revela al público su carácter revolucionario –se revela al vestir de tal forma y no seguir las normas de decoro de la época– y la ferocidad de su personalidad.

<sup>37</sup> *Drácula* –de Bram Stoker– y *Drácula, el no muerto* –de Dacre Stoker e Ian Holt–.

<sup>38</sup> Por un lado, el dragón –en el que se transforma la condesa Báthory– puede hacer alusión al dragón del escudo de la familia Drácula, cuyo emblema era ese monstruo. Esta criatura fue el emblema de la Orden del Dragón, a la cual perteneció el padre de Vlad III. Por otro lado, la mención del dragón por parte de uno de los personajes, el agente Price, la primera vez que lo avista en Fleet Street, evoca la imagen de Drácula; así hace creer al lector, tras una primera impresión, que puede tratarse del mismísimo Drácula: «El agente Price sujetaba con fuerza las riendas de los caballos del carruaje de la Policía que avanzaba por Fleet Street. La ominosa estatua del dragón se alzaba sobre ellos. La niebla envolvía por completo el pilar, por lo que parecía que el dragón estaba flotando en el aire con unas alas de murciélago extendidas.» (STOKER Y ZIHOLTZ, 2009: 322). Y así, en varias ocasiones, la imagen del príncipe oscuro es evocada a través de objetos –el avión del amigo francés del doctor Seward, el cuadro con la representación de *El bosque de los empalados* o el lienzo del hotel Midland Grand con la imagen de san Jorge matando a un dragón–, el tiempo atmosférico –la niebla que Mina ve por primera vez en torno a su casa– y sus propios actos –el empalamiento de J. Harker–.

El monstruo descendió hasta debajo de las nubes y se reveló. La gárgola rugió, exhibiendo filas sanguinolentas de dientes afilados y un destello en sus ojos rojos. Tenía la piel escamada como la de un lagarto y cuerno curvos en las sienes. De su espalda salían dos enormes alas de piel y su larga y musculosa cola, serrada y afilada como una cuchilla, iba arrancando trozos de los edificios de piedra al agitarse. Las garras se abrieron al lanzarse hacia Cotford, preparadas para abrazarlo en una presa mortal (STOKER Y ZIHOLTZ, 2009: 339).

El tratamiento de la fisonomía de las vampiresas de esta secuela es similar al de los personajes femeninos de *Drácula*, salvo por la diferencia del color de ojos –negros– y la posibilidad de ocultar los colmillos: «Sus rostros mostraban muecas depredadoras, se lamían los labios al tiempo que desenfundaban sus cimitarras.<sup>39</sup> Sus ojos se tornaron negros; sus colmillos se alargaron». (STOKER Y ZIHOLTZ, 2009: 58). Siguiendo la línea stokeriana en la configuración del personaje vampírico femenino, éstas continúan siendo «hermosas y jóvenes mujeres» –en el exterior– y despiadadas –en su interior–.

Otros personajes vampíricos que aparecen al final del relato son: Van Helsing y Mina Harker, ambos transformados por el príncipe oscuro, Drácula. Los dos adquieren los rasgos y las habilidades generales de los vampiros: piel pálida, labios rojos, dientes afilados, grandes colmillos, ojos negros, fuerza, etc.

En cuanto al carácter de los personajes vampíricos, Mina Harker expone en el siguiente pasaje la naturaleza que reside en todo vampiro:

Drácula había afirmado muchas veces que un vampiro no era malo por naturaleza. No creía que al convertirse en no muerta un alma quedara condenada automáticamente. El bien o el mal residían en las elecciones que cada uno hacía. Mina había visto que la insaciable sed de sangre de un nuevo vampiro podía corromper. Sabía que Lucy había atraído recién nacidos a sus garras, pero su amiga nunca había tenido elección; sin sobreaviso, se había convertido en un monstruo. Mina rezó por que el triste destino de Lucy no fuera el suyo (STOKER Y ZIHOLTZ, 2009: 390).

Los vampiros son libres de elegir –como lo hicieron la condesa Báthory y Drácula– entre acabar o no con su humanidad; ahí, con respecto a la novela *Drácula*, se rompe con la presunción de que un vampiro es demoníaco, carente de todo buen sentimiento. De hecho, en esta novela, como expondré a continuación, el príncipe Drácula no es el villano del *Drácula* de Bram Stoker. Mientras que éste es, en cuanto *enemigo*, un villano cruel,<sup>40</sup> el Drácula de Dacre Stoker –el *héroe*– es muy distinto de su precursor en lo que a carácter se

---

<sup>39</sup> Especie de sable de hoja curva y con un solo filo que se va ensanchando a partir de la empuñadura.

<sup>40</sup> El conde Drácula de Bram Stoker era una figura trágica, símbolo de pura maldad, el cazador siniestro.

refiere. La figura de Drácula es remodelada gracias al carácter poderoso e influyente de su obra antecesora, *Drácula*. Este nuevo Drácula se presenta como *el cruzado de Dios*:

—En vida, fui la mano de Dios —dijo Drácula, desafiante—. Luché para proteger toda la cristiandad. La brutalidad y la muerte era todo lo que conocía.<sup>41</sup> Ansiaba una segunda vida, una nueva oportunidad. Cuando llegó la ocasión, la perseguí, sin considerar las consecuencias. Sí, me levanté de mi propia muerte, pero no mato por deporte. Sólo saco la sangre que necesito para sobrevivir de animales, asesinos, violadores y ladrones. Todavía cumplo la justicia de Dios (STOKER Y ZIHOLTZ, 2009: 387).

La condesa Báthory y el príncipe Drácula habían sido dos almas solitarias —les había tocado sufrir una vida llena de tormentos—, pero, a diferencia de la condesa, «Drácula era un vampiro; sin embargo, seguía considerándose humano. Tenía casi quinientos años, y aún no había aprendido a aceptar, sin culpa, los poderes de un no muerto.» (STOKER Y ZIHOLTZ, 2009: 379). Es «violento más allá de lo descriptible», pero también «capaz de un formidable valor y un gran amor.»<sup>42</sup> Es leal y generoso, compasivo y honesto,<sup>43</sup> listo, ingenioso y astuto.<sup>44</sup> Como contrapartida, el carácter malvado del Drácula stokeriano

---

<sup>41</sup> Mina Harker, de hecho, justifica así el carácter violento de Drácula y Báthory: «Un noble tenía que ser cruel para inspirar miedo en su gente, e igual de brutal para hacer que sus rivales temieran atacarlo. La sangre era barata en el siglo XV. Asesinato y muerte eran comunes. La brutalidad era una forma de control aceptada. Lo único que separaba a los gobernantes amados de los tiranos era lo justificado o no de su crueldad.» (STOKER Y ZIHOLTZ, 2009: 365).

<sup>42</sup> En esta secuela, Mina y Drácula sí se enamoran. El príncipe Drácula es capaz de amar: «¿Puede un hombre que te ama tanto como yo ser verdaderamente malvado?» (STOKER Y ZIHOLTZ, 2009: 388).

<sup>43</sup> De hecho, Drácula declara abiertamente que no fue él quien acabó con el doctor Seward y J. Harker: «Nunca busqué venganza sobre tu marido ni sobre los demás por tratar de matarme. Su causa equivocada era de hecho caballerosa, porque sólo estaban tratando de protegerte.» (STOKER Y ZIHOLTZ, 2009: 383). Gracias a que el *Drácula* de A. Stoker es una novela de múltiples capas, *Drácula, el no muerto* es una de las tantas posibles secuelas de esta obra. En ella, Drácula no viajó a Inglaterra para invadirla, sino con la intención de acabar con la condesa Báthory —para erradicar su maldad—, de modo que se presenta al público un Drácula que también es luchador y justiciero. También se muestra una versión distinta de la muerte de Lucy Westenra, donde ella no muere por culpa de Drácula, sino por culpa de las malas transfusiones de sangre realizadas por el doctor Van Helsing. Drácula sólo la transformó porque su muerte estaba cerca y no podía dejar que se muriese, muestra del carácter compasivo del personaje.

<sup>44</sup> No cabe duda de que ambos Dráculas —el de Bram Stoker y el de Dacre Stoker— son listos, ingeniosos y astutos. En la novela *Drácula*, el conde aparece, en un principio, bajo la fachada de un anciano, sin lugar a dudas, para despistar y hacer creer que es una persona frágil. Luego, bajo la apariencia de J. Harker —como *Doppelgänger* (véase más arriba)— comete sus fechorías, haciendo creer a la gente que es J. Harker quien acomete tales acciones. En la secuela *Drácula, el no muerto*, Drácula aparece bajo el semblante de un famoso actor rumano, Vladimir Basarab —auténtico nombre del príncipe Drácula—, para así intentar que sus

parece haberse trasladado a la condesa Erzsébet Báthory. Ésta es un ser «cruel, retorcido y sanguinario», carente del más leve punto de compasión humana; mata por placer –a diferencia de Drácula, quien siempre tiene un propósito– y disfruta, en todo momento, del juego del gato y el ratón: «A Báthory le encantaba alimentarse del temor de los humanos: le calentaba la sangre, le aceleraba el pulso. Era tonificante. Tóxico.» (STOKER Y ZIHOLTZ, 2009: 389).

Al igual que el personaje de Drácula, Báthory también es «lista, ingeniosa y astuta»;<sup>45</sup> se considera *superior* a la especie humana y, siguiendo la teoría darwiniana del más apto, «la que mejor se adapta al medio»; se fascina con la facilidad con la que maneja a los humanos, como el agente Cotford y el resto del cuerpo de policía.

Mina Harker, siguiendo las enseñanzas de Van Helsing, investiga los orígenes de la condesa Báthory, como hicieron con Drácula en el pasado. Tras una larga investigación, Mina descubre qué es lo que convirtió a la condesa en un monstruo. A lo largo de su vida humana, Báthory había sido injuriada, maltratada, repudiada y aterrorizada:<sup>46</sup> «Tu Dios me

perseguidores no lo localicen, hacerse amigo de su hijo –Quincey Harker– y, a su vez, exponerse a la condesa Báthory, para que sea ella quien se acerque a él y poder acabar con ese monstruo de una vez por todas.

<sup>45</sup> Erzsébet Báthory había conseguido escapar de Drácula durante largos años y casi había conseguido acabar con él en Transilvania aprovechando su debilidad tras haber sido casi derrotado por Jonathan Harker, Mina Harker, Quincey Morris, Van Helsing y Arthur Holmwood. Había hecho creer a Mina Harker –a través de una visión– que Drácula estaba muerto. Bajo el pseudónimo de Jack *el Destripador* –y consiguiendo burlar la ley– había asesinado a varias mujeres. También, haciendo uso de las torturas favoritas de Vlad III –como el empalamiento–, se había deshecho de sus objetivos, como J. Harker.

<sup>46</sup> Drácula, al igual que Báthory, también había sufrido: «Siglos atrás, el sultán turco se había llevado a Vlad Drácula y a su hermano menor, Radu, como prisioneros políticos. Los años pasados lejos de su familia habían dejado en Drácula cicatrices que nunca se podrían medir. Permaneció prisionero hasta que su padre murió en el campo de batalla. Entonces heredó el trono de Valaquia, y se convirtió en guerrero de Dios. Había pasado el resto de su vida mortal buscando venganza. En su existencia de no muerto, continuaba llevando el mismo estandarte, creyendo que era un guerrero de Dios, y aquéllos como Báthory eran sus mayores enemigos.» (STOKER Y ZIHOLTZ, 2009: 385). Tanto Drácula como Báthory eran vengadores, pero sus venganzas distaban mucho de ser iguales. Mientras que el príncipe Drácula se aferraba a las leyes de Dios y hacía justicia, la condesa se levantaba contra Dios y sus seguidores: «Ella recogería la chispa que Satán había usado en su intento de quemar el Cielo, la llevaría a la Tierra y encendería la llama que consumiría el mundo.» (STOKER Y ZIHOLTZ, 2009: 375); «Báthory se había considerado la reina de su especie. Ahora sería también el rey. El paladín de Dios estaba a punto de caer. Eliminado Drácula, el camino estaría libre y pavimentado para su gran plan. Sería benevolente con todos aquellos con los que Dios no mostraba misericordia. Los pobres y desdichados, los desviados sexuales, los mentalmente inestables, los enfermos y los cargados de furia, los débiles de la Tierra, los herederos del mundo; ella levantaría a los más bajos de los bajos y cumpliría sus sueños tras largo tiempo de resignación. Se convertirían en sirvientes leales. A aquellos que reclamaban lealtad a Dios en sus enseñanzas, les partiría las espaldas en la rueda de su propia inquisición. Ella se alimentaría de los ricos y de los poderosos como éstos se habían alimentado de los débiles. Aplastaría

arrebató todo lo que amaba [sus hijos]. Sus partidarios me persiguieron por sentimientos que no podía controlar [sus relaciones con mujeres]. No me quedó otra opción que vengarme de Dios y de sus hijos.» (STOKER Y ZIHOLTZ, 2009: 287).

En definitiva, si en *Drácula* de Bram Stoker los vampiros sólo eran criaturas demoníacas crueles y despiadadas que no tenían corazón, en la secuela *Drácula, el no muerto*, continúan existiendo –representados por personajes cómo la condesa Báthory y sus vampiresas–, aunque aparecen nuevos personajes vampíricos capaces de controlar su *sed de sangre* y abrigar la *humanidad* que pudiera residir en ellos, como el príncipe Drácula y Mina Harker, tras ser transformada.

El siguiente aspecto que pretendemos examinar trata sobre las *facultades o poderes sobrenaturales* de los personajes vampíricos en *Drácula* y su secuela *Drácula, el no muerto*; realizaremos una evaluación de la continuidad de muchos de los aspectos que Bram Stoker expuso en su novela y constataremos asimismo la aparición de algunos cambios en la secuela.

En el apartado dedicado a la caracterización del personaje vampírico en el *Drácula* de Bram Stoker ya hemos puesto de manifiesto los poderes sobrenaturales de los vampiros: la inmortalidad, aunque ser inmortales no significa que no puedan morir; la fuerza descomunal, equiparable a la de diez hombres; la velocidad vertiginosa; la necromancia,<sup>47</sup> aunque no está del todo claro si los vampiros de la secuela poseen tal habilidad; la posibilidad de aparecerse a voluntad bajo distintas formas; el dominio de los elementos –la tempestad, la niebla, el trueno–; el poder de gobernar a otras criaturas; la disposición a cambiar de tamaño e incluso a desvanecerse, por lo que pueden entrar y salir de cualquier sitio por muy cerrado que esté; la capacidad de sanar y regenerarse rápidamente –si su pábulo, la sangre, es abundante–; la transformación en animales –animalización–; la aparición envueltos en niebla, aunque el alcance de ésta es limitado y sólo basta para cubrirlos–; el don o habilidad para causar en su víctimas un estado de estupor mediante el uso de una voz melódica e hipnótica y, especialmente en el caso de las vampiresas,

---

ejércitos bajos sus pies. Demolería las iglesias con sus manos desnudas y vertería su propia sangre en la garganta del Papa. Estaba decidida a recrear el mundo a su propia imagen, y la muerte de Drácula daría la primera campanada para anunciar su llegada.» (STOKER Y ZIHOLTZ, 2009: 351). Pero esta manera de ver el mundo no es exclusivo del carácter de la condesa, sino que –como confiesa a Drácula en la batalla final– existen más vampiros que apoyan sus creencias y que son afines a ella –como sus vampiresas o el vampiro de identidad desconocida, quien la transforma y que sólo se sabe que es el eterno rival de Drácula–.

<sup>47</sup> La necromancia es la adivinación mediante la invocación a los muertos.

haciendo uso de la sensualidad<sup>48</sup> y bajo un estado de hipnosis –o trance– consiguen acceder a la mente de sus víctimas; finalmente, la agudización de los sentidos: de la vista (pueden ver en la oscuridad), del oído (pueden oír a bastante distancia), del gusto (saborean con mayor intensidad) y del olfato (los olores se acentúan), así como la intensificación de las emociones.

Al igual que el doctor Van Helsing expuso, en la casa del doctor Seward, las dotes sobrenaturales del conde Drácula, de la misma forma ocurre en la secuela, donde de nuevo se exponen las habilidades de los vampiros<sup>49</sup> a través de la condesa Báthory:

Báthory era humanidad perfeccionada. Sus facultades de ver, oír, oler y saborear eran diez veces superiores a las de los humanos, y lo mismo ocurría con su fuerza. Estaba bendecida con un sexto sentido aún más poderoso, el de la mente. Durante siglos, el ser humano se había maravillado ante los magos capaces de manipular objetos, o de leer y controlar mentes. Para Báthory no era cuestión de truco o ilusión: podía entrar en la conciencia de un humano y forzar al ojo de su mente a verla como un lobo, una gárgola, una rata o una bruma. Sus poderes habían crecido hasta el punto en que podía entrar en la mente de una persona incluso desde cientos de kilómetros de distancia y hacer que viera lo que ella deseaba. Tenía la habilidad de moverse a velocidades increíbles. Incluso podía levitar y desplazarse por el cielo, planeando sobre el viento. El hombre, para volar, necesitaba una máquina. Báthory era sin duda el más adaptado, el siguiente nivel de evolución humana (STOKER Y ZIHOLTZ, 2009: 165).

Todas estas series de capacidades sobrenaturales perduran en la secuela. Son pocos los cambios que aparecen en este relato, como pueden ser: el color de la niebla producida por la condesa –carmesí–; la transformación de Báthory en un dragón o del rostro de Drácula en un reptil –hasta ahora sólo habíamos visto la transformación en animales reales, como el murciélago o el lobo–; la aparición de Drácula por medio de sombras –y no envuelto en

---

<sup>48</sup> Las escenas eróticas en la secuela *Drácula, el no muerto* son abundantes, como la escena de J. Harker con la vampiresa en el callejón o la escena final de amor entre Drácula y Mina. La pasión, el amor, el odio y los celos son sentimientos muy acentuados en esta obra y forman parte del carácter de sus personajes vampíricos. También en *Drácula* de Bram Stoker, el erotismo –bajo el disfraz de escenas en las que el conde Drácula muerde a una mujer– es latente; el momento de la mordedura es comparable al momento orgásmico de la mujer: «Resulta incuestionable en esta tesis del carácter erótico de estas relaciones el hecho de que el Conde en la novela (y el cine se ha encargado de fijarlo ejemplarmente) sólo realiza la succión de sangre a las mujeres (a los hombres prefiere torturarlos o matarlos), actitud que hay que situarla y leerla históricamente, para su cabal comprensión, en la época victoriana en la que se escribe el texto donde se pensaba que el sexo era una patología incurable y universal.» (ÁLAMO FELICES, 2010).

<sup>49</sup> Las habilidades de los vampiros se perfeccionan con el paso de los años. Al tener Drácula y Báthory más años como vampiros que el resto de los personajes vampíricos que aparecen en el relato, sus habilidades sobrenaturales están más depuradas e incrementadas.

niebla–; la habilidad de Drácula para transformarse no sólo en bruma, sino también en ceniza –una posibilidad de esta nueva versión, donde Drácula no muere–;<sup>50</sup> la desaparición del mito de que los vampiros carecen de reflejo<sup>51</sup> y la posibilidad de que un vampiro pueda tener descendencia –con los poderes de los vampiros, pero con vida humana– con un humano –aunque esta última facultad no está del todo claro que se produzca de forma generalizada o sólo se limita exclusivamente a Drácula–:

Quincey, no eres tonto –dijo con calma y honradamente–. ¿Aún no has visto la verdad? Yo no maté al hombre al que conociste como tu padre, Quincey. Yo soy tu padre. [...]

—Querías conocer la verdad, ¿no? –dijo Drácula con voz rasposa–. ¿El secreto que todos querían ocultarte tan desesperadamente? Yací con tu madre antes de que lo hiciera tu padre. Eres el fruto de mi semilla. Mi sangre fluye por tus venas (STOKER Y ZIHOLTZ, 2009: 415).

Como en el *Drácula* de Bram Stoker, en esta secuela se hace mención a «el bautismo del vampiro». Cuando un humano ingiere la sangre de un vampiro, se establece una conexión espiritual y mental entre ambos.<sup>52</sup> De esa manera, tanto el vampiro como el humano podrán saber qué sienten, piensan o hacen en cada momento, por muy lejos que se encuentren el uno del otro.

En *Drácula, el no muerto* se establece lazos de unión, por un lado, entre Mina y la condesa Báthory<sup>53</sup> y, por otro lado, entre Drácula, Quincey y Mina. El lazo que establece la

<sup>50</sup> Puede ser un final alternativo a la novela de A. Stoker, lo cual es una prueba más de su duradero atractivo y poder. El momento en que Quincey Morris y Jonathan Harker se disponen a matar al conde en la novela *Drácula*, era justo el momento en que el sol se iba a poner –ese instante en el que los poderes del conde se recuperarían del todo–. En esos segundos, Jonathan le corta el cuello y Quincey Morris le clava su espada *Bowie* en el corazón. Según se puede leer en la novela de Bram Stoker, para matar a un vampiro hay que clavarle una estaca en el corazón, cortarle la cabeza y, luego, llenarle la boca de ajos, cosa que no ocurre de manera exacta; sólo le cortan el cuello y le atraviesan el corazón con un cuchillo. Justo en ese momento, el cuerpo del conde se pulveriza y desaparece, coincidiendo con la puesta de sol y con que se encontraba en su tierra natal, Transilvania. Como son cuantiosas las dotes del conde Drácula, se llega a cuestionar si realmente éste había muerto o esa manera de convertirse en ceniza era otra de las habilidades del conde no descritas por Van Helsing –de ahí que se conjeture si Bram Stoker pensaba escribir una secuela o solamente no reparó en estas inconsistencias, por la prisa en acabar su novela–.

<sup>51</sup> «Van Helsing se abalanzó sobre ellos y aplastó a Quincey y a Arthur Holmwood contra la pared. Estaba tan cerca de sus caras que podía verse reflejado en sus ojos y le encantó que el viejo mito de que los vampiros no tienen reflejo no fuera cierto.» (STOKER Y ZIHOLTZ, 2009: 343).

<sup>52</sup> Dicha unión se rompe cuando uno de los implicados muere.

<sup>53</sup> «Mina y Báthory habían intercambiado sangre, y ahora su mente estaba conectada con la de la condesa, igual que lo había estado con la de Drácula veinticinco años antes. Aquello implicaba que Báthory tendría conocimiento de los pensamientos, deseos y secretos de Mina, pero también Mina podía vislumbrar lo que pensaba Báthory.» (STOKER Y ZIHOLTZ, 2009: 244).

unión es la sangre de un vampiro. Mientras un humano vive, la sangre del vampiro le transmite algunas de las dotes de éste como la velocidad, la rápida sanación, la regeneración o la fuerza.<sup>54</sup> Pero si el humano muere, resurge de nuevo como un «no-muerto». En una carta que Erzsébet Báthory recibe durante sus cuatro años de cautiverio se explica cómo se puede llegar a ser un vampiro y cómo se puede acabar con éste:

La carta le decía que su sangre se había transmutado. Si un cuerpo humano era invadido por sangre de vampiro, el cuerpo resistía el veneno. Pero, cuando el cuerpo humano moría y ya no podía luchar, el veneno del vampiro tomaba el poder y transformaba su cuerpo en algo nuevo y mayor. La sangre de vampiro fluía por venas y arterias, y acababa por convertir al humano muerto en un no muerto. El corazón antes humano empezaba a bombear veneno de vampiro y el cuerpo renacía a una segunda vida de un inmenso poder. Sólo atravesando el corazón podía destruirse la fuente de veneno y matar al vampiro. En conclusión, la carta explicaba que el corazón de un vampiro latía tan lentamente que su ritmo era imperceptible para los mortales<sup>55</sup> (STOKER Y ZIHOLTZ, 2009: 248-249).

Tras haber enumerado las facultades sobrenaturales de los vampiros de las dos obras – *Drácula* y *Drácula, el no muerto* –, ahora expondremos sus respectivas limitaciones y debilidades. En ambas novelas destacan los siguientes aspectos: elementos como el ajo y determinadas plantas<sup>56</sup> pueden afectar a los vampiros, y pueden llegar incluso a anular sus poderes; también, el uso de ciertos objetos sagrados: el crucifijo, la Biblia o viales con agua

---

<sup>54</sup> Mina Harker y Quincey Harker pueden ver cómo sus fuerzas aumentan. De ahí también que Mina pueda no envejecer, sanar rápidamente –cuando se cortó con el puñal– o que Quincey no se hiciera ni un rasguño en el incendio del Lyceum Theatre: «La apariencia juvenil de Mina era el resultado de beber la sangre de Drácula, y esa misma sangre, que había pasado a Quincey cuando estaba en la matriz de su madre, ahora corría por sus venas.» (Stoker y Ziholtz, 2009: 302).

<sup>55</sup> En la secuela, la transformación a vampiro no es completada si no se alimentan de sangre –como pudo adivinar tras transformarse Mina Harker, cuya sed no se podía aplacar con la sangre de animales y cuyas fuerzas se debilitaban a cada paso–; de no ser así, la verdadera muerte se produciría: «Necesitaba sangre. El hambre no estaba sólo en su estómago, sino en cada centímetro de su cuerpo. El veneno que la había transformado estaba alimentando directamente las células de su organismo y, cuanto más festín se daban las células, más menguaba el veneno en su corazón. Su propio cuerpo estaba consumiendo la sangre de vampiro. Necesitaba más, antes de que se comiera viva a sí misma.» (STOKER Y ZIHOLTZ, 2009: 402-403) . Tras alimentarse de animales, Mina Harker «notaba alternativamente ataques de hambre y arcadas de náusea. Cayó contra la fría pared, mareada de repente e incapaz de sostenerse en pie. Sintió un tirón en el pecho y vomitó sangre. ¿Su cuerpo estaba rechazando la sangre de las ratas? Quizá, como nuevo vampiro, necesitaba la sangre de los humanos.» (STOKER Y ZIHOLTZ, 2009: 408).

<sup>56</sup> En *Drácula*, un ramo de rosal impide que un vampiro acceda a un determinado lugar, o, si se coloca sobre un ataúd, imposibilita a un vampiro que salga de él. En *Drácula, el no muerto*, las plantas empleadas son el muérdago –que sirve como escudo protector, para impedir el paso a los vampiros– y el acónito.

bendita pueden debilitarlos, aunque en *Drácula, el no muerto*, como clarifica Van Helsing, no a todos los vampiros les afectan los objetos sagrados:

Estiró el brazo y arrebató la cruz de las manos de Holmwood. «Es hora de enseñarle una lección a este insensato», se dijo. Aquella cruz no le causaba ningún daño. Al unirse a las filas de los no muertos, uno no necesariamente se aliaba con el diablo.

Arthur se quedó paralizado por la confusión.

—¿Por qué?

—¿Por qué la cruz no tiene ningún efecto sobre mí? Por la misma razón que la cruz no tenía efecto sobre el príncipe Drácula.<sup>57</sup> Sólo una criatura que teme a Dios temerá sus símbolos.

—Tu Lucy temía a Dios. —Con un rugido Van Helsing arrebató la cruz a Holmwood y la lanzó al otro lado de la habitación—.

[...] Dios era el creador de los vampiros. Y Dios daba a los no muertos el mismo albedrío que al hombre: la elección de elegir el camino del bien o el del mal (STOKER Y ZIHOLTZ, 2009: 344-346).

En ambos relatos, los vampiros son inmortales —pueden vivir eternamente—, pero eso no significa que no puedan morir: sólo atravesando el corazón de un vampiro —su punto débil— o arrancándoselo del pecho se pone fin a su existencia; pero sólo en esta secuela, ya que en *Drácula* para matar a un vampiro había que atravesarle el corazón, decapitarlo y llenarle la boca con ajos. En la secuela de Dacre Stoker también pueden morir si son expuestos a la luz solar, y entonces se convierten en cenizas.

Luego, atendiendo a las diferencias entre las limitaciones y las debilidades de los personajes vampíricos de la novela *Drácula* y de la secuela *Drácula, el no muerto*, en la primera es donde parece ser que los vampiros sufren más restricciones. En la secuela los vampiros no pueden salir a la luz del sol, porque de hacerlo morirían —de hecho, Basarab muestra su estado de indignación ante el hecho de que el personaje de Stoker, el conde Drácula, pudiera salir a la luz del día—.<sup>58</sup> En la novela *Drácula*, el conde sí puede salir a la luz del sol, pero no sin ser debilitado por ella. También, los personajes vampíricos de la

---

<sup>57</sup> En cambio, en la novela de Bram Stoker sí tiene efecto: el conde retrocede ante el crucifijo de oro de Van Helsing, al igual que Lucy Westenra; e incluso Mina es marcada con la señal de la cruz cuando la acercan a su frente, porque tenía en su interior la sangre del conde Drácula.

<sup>58</sup> «Es usted un necio y su escritura es censurable. Su Drácula camina a la luz del día. Lo acusa falsamente de asesinar a la enferma y anciana madre de Lucy Westenra y de alimentar con un niño vivo a sus novias. Lo llama conde cuando en realidad era un príncipe. Esto es un insulto a mi nación.» (STOKER Y ZIHOLTZ, 2009: 228).

secuela pueden ir libremente por donde quieran –como lo hace la condesa Báthory– y entrar en cualquier sitio sin ser invitados por primera vez –Drácula entra en la habitación de Stoker sin ser invitado y la condesa en la casa de Mina, mientras ésta dormía–. No se menciona en la secuela que un vampiro tenga que llevar consigo ningún ataúd con tierra de su lugar natal para descansar y convertirse,<sup>59</sup> y pueden cruzar aguas vivas en cualquier estado en el que se encuentren. Por el contrario, en *Drácula*, un vampiro

está mas preso que un esclavo en galeras o que un loco en su celda. No puede ir donde quiera; aunque no pertenezca a la naturaleza, tiene que obedecer algunas de sus leyes... no sabemos muy bien por qué. No puede entrar en ningún sitio en principio, a menos que alguien de dentro le invite a pasar; aunque después puede volver cuando quiera. Su poder cesa, como el de todas las fuerzas malignas, con la llegada del día. Sólo en determinadas ocasiones goza de una cierta libertad. Si no se encuentra en el lugar al que está vinculado, únicamente puede hacer el cambio al mediodía o en el mismo momento en que amanece o se pone el sol. [...] Pero aunque pueda hacer lo que quiera con ciertas limitaciones, siempre que cuente con un hogar infernal (es decir, un ataúd traído de su propia casa, para reposar en tierra de su país natal, y en un lugar impío donde esconderlo, como pudimos comprobar cuando utilizó la tumba del suicida de Whitby), en otras circunstancias, no obstante, sólo puede trasladarse en determinados momentos. Se dice, también, que sólo puede cruzar aguas vivas si están quietas o crecidas (A. STOKER, 1897: 432-433).

La utilización de datos históricos pertenecientes a un personaje real, como Vlad III o Erzsébet Báthory, también es empleada en *Drácula, el no muerto*. De esa manera, el autor puede dotar de cierta verosimilitud a sus personajes para dar una sensación de realismo al relato. En la secuela, al igual que en *Drácula*, se relata partes de la vida humana de la condesa Báthory y del príncipe Drácula.<sup>60</sup> Si en la novela de Bram Stoker la conexión entre su personaje vampírico Drácula –personaje ficticio– y el príncipe vaivoda Vlad III –personaje real– era más imprecisa, en la secuela Drácula se identifica claramente como

---

<sup>59</sup> En el prólogo de la secuela –la carta que Mina Harker dirige a su hijo–, se cambia el motivo por el que Drácula viajó a Inglaterra portando con él un cúmulo de cajas de madera. En esta nueva versión se da otro motivo distinto al de la novela de Bram Stoker: «Poco después, el propio Drácula reservó un pasaje para Inglaterra en una goleta, el Demeter; pasó muchos días del trayecto escondido en alguna de las decenas de cajas de transporte que llenaban la bodega. Se ocultó de esta extraña manera porque, aunque un vampiro puede tener la fuerza de diez hombres y la capacidad de adoptar múltiples formas, la luz del sol podía reducirlo a cenizas.» (STOKER Y ZIHOLTZ, 2009: 8).

<sup>60</sup> En la vida real, Vlad III y la condesa Báthory eran familiares. Ambos sufrieron años de duro cautiverio y también los movía el mismo sentimiento sanguinario.

Vlad *El Empalador*, esto es, el príncipe vaivoda del siglo xv.<sup>61</sup> Lo mismo ocurre con la figura vampírica de la condesa Báthory –personaje ficticio–, quien se identifica como la condesa Erzsébet Báthory –personaje real–. Ahora bien, algunos datos que aparecen en el relato sobre las vidas de Vlad III y la condesa Báthory están alterados, es decir, no son del todo ciertos. Lo que se produce es una combinación de datos históricos con pasajes ficticios.<sup>62</sup>

Con respecto al personaje del príncipe Drácula, estos son algunos de los datos históricos reales que aparecen en la secuela:

Su padre era un caballero católico de la Orden del Dragón, que juró proteger a la cristiandad de los musulmanes (STOKER Y ZIHOLTZ, 2009: 108).

—En cierta ocasión, el príncipe Vlad Drácula condujo a cuarenta mil leales contra una invasión de trescientos mil soldados, el mayor ejército jamás reunido para matar a un hombre. Pero, cuando Drácula cabalgó a la cabeza de su ejército con un bosque de treinta mil prisioneros musulmanes empalados retorciéndose en sus estacas sanguinolentas a su espalda, sus enemigos huyeron despavoridos del campo de batalla. [...]

—Ese gran día –continuó Basarab–, Drácula salvó a su país. Salvó al mundo cristiano. Drácula usó la única arma con la que contaba...: el miedo (STOKER Y ZIHOLTZ, 2009: 220).

El príncipe Drácula fue ordenado por el mismísimo Papa como capitán de los cruzados. Se alzó solo en nombre de Dios contra todo el Imperio otomano (STOKER Y ZIHOLTZ, 2009: 230).

En cuanto a la condesa Erzsébet Báthory,<sup>63</sup> los datos históricos reales de ella que aparecen en la secuela se combinan a su vez con narraciones alteradas para dar una explicación del carácter maléfico de la condesa Báthory –personaje vampírico–. Algunos datos reales del relato refieren que la condesa fue obligada a casarse, a edad temprana, con

---

<sup>61</sup> En *Drácula, el no muerto* se habla sobre el empalamiento –según dicen, el método de tortura más practicado por Vlad III– y la ingesta de sangre: «—Entonces, ¿se considera a Drácula el padre de su nación? Por lo que he leído, mató a miles de personas y era conocido por beber la sangre de sus víctimas. —Es un antiguo ritual pagano. Se decía que aquellos que bebían la sangre de sus enemigos consumían su poder.» (STOKER Y ZIHOLTZ, 2009: 108).

<sup>62</sup> Dacre Stoker e Ian Holt combinan los datos históricos reales con el folklore popular; de esa forma, se altera la realidad para que encaje en la historia de los personajes ficticios.

<sup>63</sup> La Condesa Erzsébet Báthory de Ecsed (7 de agosto de 1560 - 21 de agosto de 1614) fue una aristócrata húngara, perteneciente a una de las familias más poderosas de su país. También conocida por el apodo de *la Condesa Sangrienta*, ha pasado a la historia por haber sido acusada y condenada como responsable de una serie de crímenes, aproximadamente unas 630.

su primo Ferenc Nádasdy<sup>64</sup> para garantizar alianzas militares y de territorios. Tras casarse, ambos se trasladaron al castillo de *achtice* –un regalo de la familia de la condesa–, situado en Transilvania. Erzsébet y Ferenc tuvieron descendencia y cuando Báthory contaba con 44 años de edad, su esposo Ferenc murió. Después de aquello, empezó la etapa oscura de la condesa Báthory. Erzsébet practicó ritos satánicos; también torturó y mató a un número considerable de mujeres –entre ellas, jóvenes de la nobleza–. Báthory y sus aliados fueron condenados por estos sucesos, pero como la ley no permitía condenar a un noble, la condesa fue condenada a cadena perpetua: fue encarcelada en su castillo de Transilvania, donde murió en 1614.

A todos estos sucesos reales se añaden algunos datos ficticios, según los cuales la condesa mató a su esposo –en venganza, por tantos años de malos tratos–<sup>65</sup> y, tras la muerte de éste, debido a los sucesos mencionados en el párrafo anterior –referentes a su época oscura–, Báthory fue encarcelada en su castillo. En ese lugar, y tras las visitas de un desconocido, la condesa finalmente falleció, para renacer en el mundo como un *no muerto* y, «una vez liberada, había desatado siglos de horrorosa maldad en el mundo» (STOKER Y ZIHOLTZ, 2009: 249).

Para finalizar este apartado, al igual que hicimos en el capítulo anterior, haremos referencia a los diversos nombres que se aplican a los personajes vampíricos en la secuela *Drácula, el no muerto*.<sup>66</sup> El nombre de Drácula, cuyo significado ya hemos aclarado (véase más arriba), es explicado en esta secuela por Basarab. Un nuevo apodo aparece en esta novela: *Tepes* («Empalador»), sobrenombre que recibió el príncipe vaivoda y que hace alusión a su método de tortura favorito. A lo largo del relato, el autor alterna el nombre de Drácula con una serie de calificativos que lo injurian: *nosferatu*, «loco sanguinario», «tirano malvado», «bebedor de sangre», «diabólico príncipe», «villano», «príncipe oscuro», «monstruo», «bestia», «demonio», «criatura maligna», «príncipe infernal». Otro apodo que se concede a Drácula es el de «el cruzado de Dios», debido a que el Drácula de esta secuela tiene la tarea de acabar con todo aquello que sea maligno. También se le llama «príncipe Drácula», indicando así su alto rango social.

En cuanto a la condesa Erzsébet Báthory, al igual que pasa con el príncipe Drácula, se emplean una serie de apodos que definen el carácter de la condesa: «sanguinaria», «bruja»,

---

<sup>64</sup> También conocido como el *Caballero Negro de Hungría* por su fuerza en el combate.

<sup>65</sup> En realidad, Ferenc Nádasdy murió en unas de sus batallas de muerte súbita.

<sup>66</sup> El título de esta secuela –*Drácula, el no muerto*–, al igual que la novela *Drácula*, coincide con el nombre del personaje principal –procedimiento conocido como *eponimia*–. Por otro lado, el término *no muerto* anticipa cuál va a ser el tema principal del relato –los vampiros– y qué clase de ser es el protagonista principal –Drácula, un vampiro–.

«villana», etc. También, bajo el pseudónimo de Jack *el Destripador*, la condesa acaba con la vida de muchas mujeres, principalmente meretrices.

Para concluir, son diversos los apelativos que se emplean en esta secuela para calificar a los personajes vampíricos: «no muerto», «criatura», «demonio», *banshees*,<sup>67</sup> «muerto viviente», «adláteres del demonio», «criatura de la noche» y «depredador nocturno». De ese modo se exaltan o denigran ciertas particularidades de la forma de ser o actuar de los vampiros.

### 1.3. EL VAMPIRO<sup>68</sup> DE JOHN WILLIAM POLIDORI, PREDECESOR DE DRÁCULA DE BRAM STOKER. CARACTERIZACIÓN: SIMILITUDES Y DIFERENCIAS EN EL TRATAMIENTO DEL PERSONAJE VAMPÍRICO

Antes de que el género vampírico alcanzase su cúspide con la obra maestra *Drácula* de Bram Stoker, se había escrito una de las obras más influyentes en la creación del vampiro stokeriano<sup>69</sup> y de otras obras relacionadas con este género. Sin duda, se trata del relato *El Vampiro*<sup>70</sup> (*The Vampire*), escrita por John William Polidori, el creador del vampiro romántico.

Desde el principio del relato *in medias res*, se introduce el personaje vampírico de Polidori, Lord Ruthwen:<sup>71</sup>

---

<sup>67</sup> *Banshees* (lit. «mujer de los túmulos») forman parte del folclore irlandés desde el siglo VIII. Son espíritus femeninos que, según la leyenda, al aparecerse, anunciaban con sus gemidos la muerte cercana de un pariente. Son consideradas mensajeras del otro mundo. Algunos teósofos y cristianos celtas se refieren a ellas como «ángeles caídos».

<sup>68</sup> El título del relato de Polidori, *El Vampiro*, ya nos dice quién será el protagonista de su historia y la temática de la narración, una historia de terror sobre vampiros.

<sup>69</sup> Bram Stoker también se basó en muchas de las características que aparecen en *Carmilla* (1872), de Sheridan Le Fanu, para escribir su novela, *Drácula*. Casi todos los relatos de vampiros tienen la estructura primordial de *Carmilla*, donde se distingue la parte de *ataque*, luego la parte de *muerte-resurrección* por parte del vampiro y, finalmente, la parte de *caza-destrucción* donde la criatura es perseguida para poner fin a su existencia.

<sup>70</sup> Este relato fue publicado el 1 de abril de 1819 en *The New Monthly Magazine*, presentado –debido a una confusión– bajo la autoría de Lord Byron. Luego se dio la autoría a su verdadero creador, J.W. Polidori.

<sup>71</sup> La figura de Lord Ruthwen influyó bastante en la literatura posterior dedicada al tema vampírico. Sirvió de inspiración a muchas novelas y relatos de vampiros posteriores como *Berenice* (1835) de Edgar Allan Poe, *El vampiro* (1851) de Alejandro Dumas, *Carmilla* (1872) de Sheridan Le Fanu, *La Familia de Vourdalak* (1839) de Alexei Tolstoi y, primordialmente, *Drácula* (1897) de Bram Stoker. Asimismo, en el siglo XX también influyó en el cine; en muchas de las películas sobre vampiros, el protagonista suele ser un

En aquel tiempo apareció, en medio de las frivolidades invernales de Londres, en las numerosas reuniones a que la moda obliga en esta época, un lord más notable aún por su singularidad que por su alcurnia. Su mirada recorría la alegría general que bullía a su alrededor con la indiferencia de quien se sabe incapaz de compartirla. Parecía como si sólo la graciosa sonrisa de la belleza fuese capaz de atraer su atención, y aun así sólo para ser borrada de los labios encantadores por una mirada que helaba de pavor un corazón en el que hasta entonces sólo había reinado la idea del placer. Las mujeres que experimentaban esta penosa sensación de temor no podían darse cuenta exacta de dónde provenía. Algunas, sin embargo, la atribuían a sus ojos, de un gris opaco que, cuando se fijaban en los rasgos de una persona, parecían no penetrar hasta el último repliegue del corazón, sino, al contrario, abatirse sobre su mejilla como un rayo de plomo que gravitarse pesadamente sobre la piel sin poder atravesarla (POLIDORI, 1819: 177).

El narrador homodiegético, por medio de Aubrey y de algunos personajes de la historia, presenta algunos rasgos físicos –prosopografía– y psíquicos –etopeya– de Lord Ruthwen. Al ser éste el protagonista y el único personaje vampírico que aparece en el relato, nos centraremos en todas las descripciones físicas y psicológicas que se hacen de él y, a su vez, estableceremos una serie de similitudes y diferencias con respecto al personaje vampírico de Bram Stoker, el conde Drácula.

La primera descripción física que aparece sobre Lord Ruthwen es la siguiente: «Su rostro era bello y regular, pese al tinte sepulcral que reinaba en sus facciones y el que éstas nunca se viesan animadas por ese amable rubor fruto de la modestia o de las emociones fuertes que engendran las pasiones.» (POLIDORI, 1819: 178).

La fisonomía y manera de proceder de este personaje es similar al perfil de otros vampiros –como Ianthe le relata a Aubrey, quien no puede evitar establecer ciertas similitudes entre los vampiros de la *fábula* de Ianthe y Lord Ruthwen–:

[...] con frecuencia incluso, al oírla describir al vampiro viviente que había pasado largos años por un poder infernal a prolongar su existencia durante los meses siguientes mediante el sacrificio de alguna joven e inocente belleza, Aubrey sentía que su sangre se le helaba en las venas a pesar de sus intentos por ridiculizar esas horribles fábulas; pero Ianthe, como respuesta, le citaba el nombre de algunos viejos que habían terminado por descubrir un vampiro viviente entre ellos, aunque sólo después de que varias de sus hijas hubieran sucumbido víctimas del horrible apetito de ese monstruo; e, impulsada por la aparente incredulidad de él, le suplicaba ardientemente que diese fe a sus relatos, pues se había observado –añadía– que precisamente los que osaban dudar de la existencia de los vampiros

---

personaje seductor, atractivo, perteneciente a un gran linaje, con grandes posesiones y con sorprendentes poderes sobrenaturales (véase más adelante).

no podían evitar algún día verse sacados de su error por propia y funesta experiencia. Ianthe le describió exterior que se solía considerar propio de esos monstruos, y la impresión de horror que ya había asaltado a Aubrey se vio aumentada aún más por aquella descripción que le recordaba de una manera espantosa a Lord Ruthwen (POLIDORI, 1819: 186).

También, en la novela *Drácula* de Bram Stoker, las figuras vampíricas presentan unos rasgos fisonómicos generales –como hemos apuntado antes–, así como ciertas cualidades sobrenaturales –fuerza y velocidad– y debilidades –las horas diurnas los debilitaban, así como el uso de algunos objetos–. Al igual que Ruthwen, el conde Drácula y el resto de vampiros stokerianos tienen la piel pálida, pero a diferencia del vampiro de Polidori, el rostro del conde Drácula –bajo distintas transfiguraciones– «no era agradable: tenía facciones duras, crueles, sensuales» (A. STOKER, 1897: 336).

El atractivo que reside en Lord Ruthwen no existe en la figura del conde Drácula. La belleza que posee dicho vampiro se corresponde con las figuras vampíricas femeninas de Stoker, cuyas hermosas atribuciones físicas no dejan indiferente a ningún hombre que tiene contacto con ellas –como es el caso de J. Harker o Van Helsing, quienes se ven atraídos por las tres bellas vampiresas que viven en el castillo de Drácula en Transilvania–.

Los afilados dientes y los prominentes colmillos son otra de las características físicas de los vampiros de ambos relatos. Prueba de ello es la marca que Aubrey observa en el cuerpo sin vida de Ianthe: «en su cuello y en su seno se veían manchas de sangre<sup>72</sup> y su garganta mostraba las huellas de los dientes crueles que habían abierto sus venas.» (POLIDORI, 1819: 190). También es común a Lord Ruthwen y los vampiros stokerianos la sonrisa afable a la vez que diabólica. A todo ello Bram Stoker añadiría la falta de pulso –ya que el corazón del vampiro de su obra no late– y de respiración; también, el color de los ojos –rojos– y de los labios –rojos también–.

En lo que a rasgos psíquicos se refiere, Lord Ruthwen y el conde Drácula son sagaces e ingeniosos.<sup>73</sup> Ambos son movidos por una sed implacable. Tanto Ruthwen como Drácula se embarcan en una búsqueda de jóvenes y bellas mujeres de las que poder alimentarse.<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> La sangre es el pábulo, por excelencia, de los vampiros.

<sup>73</sup> Lord Ruthwen, fingiendo su muerte, consigue la promesa de Aubrey de no desvelar –en un año y un día– su auténtico *ser*. De esa manera, consigue silenciarlo y, luego, conducirlo hasta la más extrema locura. Al igual que Aubrey, J. Harker también es inmerso en una total demencia. El conde Drácula consigue –bajo diversos aspectos– hacerse pasar por J. Harker, llegar a Inglaterra y acabar con la vida humana de Lucy Westenra.

<sup>74</sup> Mientras que en la narración de Polidori las víctimas de Ruthwen simplemente desaparecen, en la novela de Bram Stoker podremos ver como sus víctimas poco a poco sufren una transformación en vampiro,

Ambos infligen dolor en todo aquel que tiene contacto con ellos. El conde Drácula castiga a la gente de Transilvania y, luego, continúa su sangrienta tarea en Inglaterra. De esa misma manera actúa Lord Ruthwen, como advierte Aubrey, quien lo acompaña durante un tiempo –atraído por el misterio que envolvía la figura de este ser–:<sup>75</sup>

[...] el holgazán, el vagabundo, el mendigo, recibían de él socorros más que suficientes para satisfacer sus necesidades inmediatas; pero Aubrey notaba con pena que no eran las gentes virtuosas reducidas por la fatalidad, y no por el vicio, a la indigencia, quienes se beneficiaban de sus limosnas: al rechazar de su puerta a estos desdichados honorables, apenas podía disimular la dura sonrisa de sus labios; pero cuando un hombre sin moral acudía a él, no para obtener alivio de sus necesidades, sino para procurarse nuevos medios de hundirse aún más en el vicio y la depravación, siempre obtenía una dádiva suntuosa.

[...] en las salas de juego, se lanzaba en seguida a la mesa del faraón; apostaba y jugaba con éxito invariable, excepto cuando su contrincante era un tahúr conocido, en cuyo caso perdía más de lo que había ganado antes; y nunca se alteraba su semblante ni su indiferente aire habitual, sino cuando jugaba con un joven inexperto o un infortunado padre de familia numerosa; en estos casos, la suerte parecía estar en sus manos: deshacía de la impasibilidad en él ordinaria y su mirada refulgía con un fuego mayor que la del gato cuando juega entre sus zarpas con el ratón ya casi muerto. Al irse de cada una de las ciudades dejaba tras de sí al joven, rico antes de su llegada, ahora arrancado del círculo de que fue ornato, maldiciendo, en la soledad del calabozo, su destino, que le había impulsado a caer bajo la perniciosa influencia de aquel genio maléfico; mientras el padre, desolado y sin esperanza, lloraba sentado en medio de sus hijos hambrientos, sin haber podido conservar, de toda su inmersa fortuna, ni una sola moneda con la calmar sus necesidades imperiosas (POLIDORI, 1819: 180-182).

Respecto a los poderes sobrenaturales del vampiro de Polidori, destacan una velocidad asombrosa –como cuando Ruthwen huye, en el bosque, de las personas con antorchas– y una fuerza descomunal:

De pronto tropezó con alguien y lo detuvo sin vacilar, y entonces una voz horrible dejó oír estas palabras:

—Otra vez en mi camino...

---

como Lucy Westenra y Mina Harker. (Esta última se salvará gracias a la banda de héroes formada por J. Harker, Q. Morris, A. Holmwood y A. Van Helsing.)

<sup>75</sup> Finalmente, Aubrey descubre que en su compañero de viaje, Lord Ruthwen, sólo residía una influencia infernal. De igual forma, J. Harker pudo descubrir, durante su estancia en Transilvania, el ser diabólico que era el conde Drácula.

A ellas siguió un estallido de risa espeluznante, y Aubrey se sintió aferrado con un vigor que le parecía sobrenatural. Decidido a vender cara su existencia luchó, mas en vano: sus pies dejaron de apoyarse en el suelo, y arrebatado por una fuerza irresistible se vio precipitado a tierra, midiéndola con todo su cuerpo (POLIDORI, 1819: 189).

La potestad para controlar el trueno, la tempestad y el rayo<sup>76</sup> podría ser otro de los poderes sobrenaturales atribuibles a Lord Ruthwen –la tormenta que había en el bosque amainó con la huida de éste–. Luego, Stoker le concedería esta facultad a su personaje vampírico, Drácula.

La técnica de la seducción es otra de las armas de Lord Ruthwen y la más destacable dentro del relato:

Sus palabras tenían un hechizo irresistible: y sea porque ellas consiguiesen hacer olvidar el temor que inspiraba en un principio, o fuere a causa de su aparente desprecio por el vicio, es el caso que su compañía era tan deseada y buscada por las mujeres cuyas virtudes domésticas son ornato de su sexo como por aquellas que lo deshonoran (POLIDORI, 1819: 178).

De esa manera, Ruthwen consigue alimentarse de su víctima. De hecho, en el relato podemos leer que son muchas las mujeres que se rinden ante él –tanto mujeres casadas como las solteras más ingenuas–. Lord Ruthwen es un seductor y un experto muy hábil en el arte de la oratoria y la interpretación:<sup>77</sup>

Cuando su amigo salió del delirio se estremeció de horror ante la presencia de aquél, cuya imagen estaba ya confundida en su mente con la imagen de un vampiro; pero Lord Ruthwen, gracias a su tono persuasivo, gracias a su semideclaración de que lamentaba el incidente que había causado su ruptura, y gracias sobre todo a las continuas atenciones, ansiedad y cuidados que prodigó a Aubrey, consiguió de nuevo habituarle a su presencia (POLIDORI, 1819: 191).

Apresuróse a hacerse introducir en la intimidad de Miss Aubrey; y le hizo la corte de tal forma, demostró a cada momento tal aparente interés por la deplorable situación de su hermano, que finalmente consiguió cautivar su corazón. ¿Quién, en realidad, habría podido resistir su poder de seducción? Tenía tantas aventuras y peligros desconocidos que contar con su verbo insinuante; podía, con tantos visos de verosimilitud, hablar de sí mismo como de un ser totalmente distinto del resto del género humano y que sólo hacía ella sentía

---

<sup>76</sup> La tormenta siempre se ha considerado un mal presagio de que algo malo está sucediendo o va a suceder. Las escenas más terroríficas y escalofriantes, especialmente en las novelas y películas de terror, siempre han ido acompañadas de una tormenta, indicativa de que «algo malo se avecina».

<sup>77</sup> La imagen del vampiro atractivo, malo y seductor está muy presente, tanto en la literatura como en las películas y series de televisión de los siglos XX y XXI.

simpatía; tenía tantos motivos plausibles para declarar que sólo desde que había empezado a saborear las delicias de su voz encantadora comenzaba a perder esa indiferencia por la vida que hasta entonces había mostrado; en una palabra, era tan ducho en aprovecharse del peligroso arte del halago, o, al menos, tal era el decreto del destino, que consiguió obtener toda la dulce ternura de la joven. (POLIDORI, 1819: 202-203).

Come hemos anotado anteriormente, las vampiras de Bram Stoker también son capaces de seducir a los hombres por medio de sus impresionantes apariencias físicas –son bellas y exuberantes–.

Luego, Stoker había de añadir otras cualidades sobrenaturales de los vampiros, como la transfiguración, la animalización, la posibilidad de desvanecerse, la necromancia, etc.

En cuanto a las limitaciones de los vampiros, como criaturas tenebrosas que son, poseen unos poderes llegan a su punto más álgido con la llegada de la noche y se reducen con la llegada del alba.<sup>78</sup> En lo concerniente a si un vampiro puede salir a la luz del sol, en el relato de Polidori no se dice que no pueda exponerse a la luz solar, sólo se especifica que el poder de esta criatura aumenta durante la noche. De igual modo, el conde Drácula también puede salir a la luz del día, aunque su poder se ve seriamente mermado.

J. W. Polidori, en su relato *El Vampiro*, no habla de las debilidades de los vampiros, cómo se transforman o cómo se le dan muerte. Será en la novela de Stoker, *Drácula*, donde de una manera más exhaustiva se traten todas estas cuestiones.

En cuanto a los títulos nobiliarios de los protagonistas de ambos relatos, Ruthwen –lord– y Drácula –conde–, son indicativos del alto rango social<sup>79</sup> de ambos personajes.

Como en la mayoría de relatos de vampiros, éstos son citados mediante el uso de apodos que hacen alusión a su carácter: «monstruos», «genios maléficos», «vampiro viviente», «muerto salido del sepulcro», «demonios», «no muertos», etc.

Sin lugar a dudas, *Drácula* de Bram Stoker representa la culminación del género vampírico, y marcó un antes y un después en el género. Luego aparecieron una serie de secuelas con algunas variantes –como las vistas en *Drácula, el no muerto* de D. Stoker– y todo ello gracias al poder, atractivo y posibilidad de remodelación de esta rica novela construida en múltiples capas. En definitiva, como bien apunta F. Álamo Felices en su artículo sobre la «Introducción a la estructura y composición narrotológica del Drácula de

---

<sup>78</sup> La noche y el día, las tinieblas y la luz, son alegorías del mal y el bien. Y así, de acuerdo con muchas creencias, la noche se asocia a todo tipo de criaturas malévolas y acciones terroríficas; por su parte, el día representa la protección y la desaparición de las tinieblas, junto con todo lo malo que reside en ellas.

<sup>79</sup> La mayoría de los vampiros, tanto en la literatura como en los medios audiovisuales, fueron en vida individuos de alta alcurnia.

Bram Stoker», «[...] el mito, por encima de la temporalidad, anclado y larvado en nuestros cuartos oscuros del inconsciente del deseo, pleno de los deseos y paradojas del hombre, sigue todavía vivo o no muerto.» (ÁLAMO FELICES, 2010).



Fig. 1 Murciélago vampiro (*Desmodus rotundus*)

## 2. CARACTERIZACIÓN DEL PERSONAJE VAMPÍRICO EN EL CINE. INTRODUCCIÓN

El impacto teatral de la obra de Bram Stoker, *Drácula*, fue responsable de la rápida difusión y popularidad de la novela, y le abrió el camino hacia el cine.<sup>80</sup> Hamilton Deane<sup>81</sup> fue el encargado de producir la primera representación teatral de *Drácula*, cuyo estreno se fijó para junio de 1924, en la ciudad inglesa de Derby. Después de esta primera aparición física del conde Drácula ante el espectador, la popularidad de la obra de Stoker se propagó rápidamente hacia todos los lugares, por todos los medios y a través de los tiempos.

La interpretación del actor húngaro Bela Lugosi<sup>82</sup> sirvió para fijar la imagen del conde stokeriano. Lugosi interpretó al conde primero en la obra *Drácula* (1927) en los teatros de Broadway y en diversas giras y, posteriormente, en la gran pantalla en *Drácula*, de 1931.<sup>83</sup>

---

<sup>80</sup> La presencia de vampiros en el cine se remonta a los primeros años del género cinematográfico, el tiempo del cine mudo, y llega hasta hoy. Las adaptaciones más famosas y populares han sido del conde *Drácula* de Bram Stoker y de *Carmilla* de Sheridan Le Fanu.

<sup>81</sup> Hamilton Deane (1880-1958, Dublín, Irlanda) fue escritor, actor y director. Fue una de las claves importantes para la popularización del *Drácula* de Bram Stoker, pues la llevó primero al teatro y, más tarde, a la *gran pantalla*.

<sup>82</sup> Béla Ferenc Dezs Blaskó, más conocido con el nombre artístico de Bela Lugosi (1882-1956, Lugoj, Transilvania), fue un actor húngaro, famoso por encarnar varios papeles de cine de terror, entre los que destaca el conde Drácula.

Tras el éxito del libro en el ámbito teatral, el cine llevaría la obra de Stoker a su cenit al ofrecer una variada e ininterrumpida caracterización del conde Drácula y el resto de personajes vampíricos. El actor Christopher Lee,<sup>84</sup> en *Horror of Dracula*,<sup>85</sup> ofrece una caracterización del conde más propia del protagonista de *El Vampiro (The Vampyre)* de J.W. Polidori,<sup>86</sup> mientras que en *Nosferatu, the Vampyre*,<sup>87</sup> protagonizada por el actor alemán Klaus Kinski,<sup>88</sup> se nos muestra a un conde nada seductor, tétrico y oscuro. Será *Bram Stoker's Drácula*,<sup>89</sup> de Francis Ford Coppola, la adaptación más fidedigna del vampiro stokeriano, no sin ciertos cambios en la trama,<sup>90</sup> si bien las caracterizaciones del conde son tan diversas como en la novela. La abundante filmografía actual es prueba más que fehaciente de la universalidad del mito, que también ha encontrado éxito en otros medios de difusión masiva como la televisión, la radio o el cómic.

---

<sup>83</sup> La película *Drácula* (1931), dirigida por Tod Browning y protagonizada por Bela Lugosi, es considerada la más clásica de las adaptaciones al cine de la obra de Stoker. No obstante, no es la primera adaptación cinematográfica del vampiro stokeriano: anteriormente había habido dos versiones mudas: una versión húngara, que se perdió, y *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (Nosferatu, una sinfonía del horror)*, de 1922, dirigida por F.W. Murnau.

<sup>84</sup> Sir Christopher Frank Carandini Lee (1922, Belgravia, Londres) es un actor de renombrado prestigio. Tras su primera película con la Hammer, *La maldición de Frankenstein*, emitida en 1957, la carrera de Christopher Lee estuvo repleta de éxito. Destaca su papel como el conde Drácula en *Horror of Dracula* (1958).

<sup>85</sup> *Horror of Dracula* (1958) fue dirigida por Terence Fisher y protagonizada por Christopher Lee y Peter Cushing.

<sup>86</sup> El vampiro (*The Vampyre*) de John William Polidori fue el primer vampiro de aspecto humano, atractivo y romántico. Se trata, sin lugar a dudas, del vampiro más famoso en los medios, tanto literarios como audiovisuales.

<sup>87</sup> Fue dirigida en 1979 por Werner Herzog y protagonizada por Klaus Kinski.

<sup>88</sup> Nikolaus Karl Günther Nakszynski (1926, Ciudad libre de Dánzig–1991, California) fue un actor alemán, famoso por protagonizar varios largometrajes de Werner Herzog,. Entre ellos destaca su papel principal en *Nosferatu, the Vampyre*, filme clásico de terror que acoge una de sus mejores actuaciones.

<sup>89</sup> *Bram Stoker's Drácula* (1992) fue dirigida por Francis Ford Coppola y protagonizada por Gary Oldman, Anthony Hopkins y Winona Ryder.

<sup>90</sup> La película de Coppola se centra en la historia de amor entre Mina Harker y el conde Drácula, posiblemente debido a la necesidad de incluir en el filme una dosis de amor y pasión exigida por los productores y de cara al público norteamericano.

## 2.1. CARACTERIZACIÓN DEL PERSONAJE VAMPÍRICO EN HORROR OF DRACULA, NOSFERATU, THE VAMPYRE Y BRAM STOKER'S DRACULA. DEL ÁMBITO LITERARIO HACIA LA GRAN PANTALLA

Los tres filmes que encabezan este apartado<sup>91</sup> nos servirán como referente para mostrar las más variadas caracterizaciones del personaje vampírico, con especial hincapié en la figura del conde Drácula, padre del género vampírico y estereotipo para el resto de vampiros sucesores.<sup>92</sup> Al igual que en la primera parte de este trabajo, en esta sección expondré las diversas configuraciones de los personajes vampíricos en las tres adaptaciones fílmicas.

Como *aspectos* fisionómicos generales destacables en las tres adaptaciones, en ambos sexos existe un patrón común de rasgos caracterizadores: piel pálida y fría y destacados colmillos. Si prestamos atención a las tres imágenes que ofrecemos a continuación, observaremos que el aspecto físico del conde Drácula es diverso en las tres producciones:



Fig. 2. *Horror of Dracula*



Fig. 3. *Nosferatu, the Vampyre*



Fig. 4. *Bram Stoker's Dracula*

---

<sup>91</sup> *Horror of Dracula* (1958), *Nosferatu, the Vampyre* (1979) y *Bram Stoker's Dracula* (1992).

<sup>92</sup> Los tres tipos de vampiros de este apartado son los personajes vampíricos que hoy en día podemos leer en los medios literarios y ver en los medios de difusión masiva, con ciertas variantes, pero en esencia responden al mismo tipo: el vampiro de apariencia monstruosa, el seductor, a veces bueno y a veces malo, en algunas ocasiones de ascendencia noble, que se lamenta de su existencia como un *no muerto*, por lo que muestra un eterno sufrimiento al que parece estar encadenado, que se enamora –en la mayoría de los casos de un humano–, etc.

En la figura 2 nos encontramos ante una imagen enigmática del conde Drácula. Este conde, que evoca la imagen de Lord Ruthwen, el vampiro seductor de John William Polidori (véase más arriba), luce un aspecto pulcro, refinado y seductor. Su ropa, de color negro, aporta seriedad y elegancia a su aspecto, y ofrece al espectador el perfil de todo un aristócrata. Por el contrario, en la figura 3 la imagen del conde Drácula es monstruosa, cruel y carente de toda belleza. Este personaje muestra una cabeza completamente calva, ojeras marcadas, orejas grandes y puntiagudas, piel pálida y una boca poblada por sólo dos largos y afilados colmillos que se aúnan en el centro. Sus manos son grandes y sus dedos largos, con unas uñas largas y afiladas. A diferencia del conde Drácula de 1958, el personaje de la figura 3 exhibe una forma de vestir tenebrosa que resalta su aspecto tétrico y deforme. Por último, en la figura 4 Drácula aparece bajo la imagen de una persona de avanzada edad, si bien es verdad que su aspecto físico es muy parecido –a excepción del color de la ropa (roja) y del bigote (en la película aparece completamente afeitado)– a la descripción que aparece en la novela de Bram Stoker:

Ante mí apareció un anciano de elevada estatura, pulcramente afeitado a excepción de un gran bigote cano, y vestido completamente de negro, sin una sola nota de color.

[...] tendiéndome la mano, apretó la mía con tal fuerza que me hizo estremecer de dolor, sensación que no disminuyó por el hecho de que estuviera tan fría como el hielo y más bien pareciera la mano de un muerto.

[...] Hasta entonces sólo me había fijado en el dorso de sus manos, apoyadas sobre las rodillas, y a la luz de la lumbre me habían parecido blancas y finas. Pero al verlas de cerca pude comprobar que eran bastas, con dedos cortos y gruesos. Y por extraño que pueda parecer, había bello en el centro de las palmas. Las uñas eran largas y finas, y estaban afiladas (A. STOKER, 1897: 117-121).

En *Bram Stoker's Dracula*, de Francis Ford Coppola, a diferencia de las dos películas anteriores y al igual que en la obra de Stoker, Drácula aparece bajo otros semblantes. El conde sufre diversas transfiguraciones y se presenta bajo distintos aspectos fisionómicos: se revela como un monstruo (fig. 5), como un atractivo, joven y seductor caballero<sup>93</sup> (fig. 6) y como un monstruo completamente deforme (fig. 7). A todo esto, se incluiría la transformación del conde en Jonathan Harker, que, aunque no pueda apreciarse de forma

---

<sup>93</sup> En la novela *Drácula*, cuando el conde se vuelve más joven, no se vuelve más bello. En la película, por el contrario, lo han caracterizado como un vampiro seductor y romántico, al igual que Lord Ruthwen de J.W. Polidori. Al centrarse la trama en el romance del conde y Mina, es de esperar que ésta sea conquistada por un atractivo caballero y no por un *ser* al que Mina describe en la novela como «un hombre con un rostro poco agradable». Tampoco aparecerá con ese aliento que J. Harker describe como nauseabundo, ya que tampoco encajaría en el vampiro conquistador que Coppola quería mostrar.

detallada en la película –sólo se puede ver la imagen del conde alejándose del castillo con la ropa de Harker–, evoca el tema del doble o *Doppelgänger*.



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

En cuanto al aspecto del personaje vampírico femenino –en *Horror of Dracula* y *Bram Stoker's Dracula*–, al igual que en la novela, éstas son bellas en apariencia, pero crueles en esencia.<sup>94</sup> Mientras que en el filme de la *Hammer* la vampiresa se revela como dulce y bella (fig. 8), las vampiresas de Coppola son más lascivas y exuberantes (fig. 9). El uso de telas ligeras y transparentes ayuda a resaltar la voluptuosidad de dichos personajes.

Fig. 8. *Horror of Dracula*Fig. 9. *Bram Stoker's Dracula*


---

<sup>94</sup> La mayor parte de las figuras vampíricas femeninas suelen ser: bellas, atractivas, crueles, peligrosas o dulces.

El aspecto interior de los vampiros es diversificado. Las vampiresas –al igual que las Sirenas de la *Odissea*, que atarían al incauto hacia su perdición, en este caso con su melodiosa voz– muestran un carácter sumiso o provocador. Engañan y manipulan a la víctima, y muestran su carácter felino una vez que el adversario es atrapado, como le sucede a J. Harker en la película de 1958, cuando se encuentra con la vampiresa del castillo de Drácula, que finge ser una mujer esclavizada por el conde.

En lo que respecta al conde Drácula, en las tres producciones se comporta, de principio, como todo un caballero, respetuoso, de buenos modales y erudito, en lo que se revela perspicaz y astuto, pues de esa forma es más fácil engatusar al adversario. En el filme de 1958, el conde Drácula muestra un carácter lineal –serio y enigmático– a lo largo de la trama, mientras que en las producciones de 1979 y 1992 el conde es siniestro, sombrío y cruel, pero también se atisba en él algún leve atisbo de pesadumbre y amor.<sup>95</sup> Se lamentan de su estado como vampiros,<sup>96</sup> de estar solos por y para siempre, sin más compañía que el paso de los siglos. En *Nosferatu, the Vampyre*, el conde aborrece su *eternidad*, a la vez que desea encontrar el amor, como confiesa a Lucy cuando entra en su habitación:

[...] La muerte es cruel por ser inesperada, pero la muerte no lo es todo. Es más cruel no poder morir. Quisiera poder participar del amor que hay entre usted y Jonathan. [...]

Yo podría cambiarlo todo, si usted quiere venir a mí y ser mi aliada. Habría salvación para su marido y también para mí. La ausencia de amor es el dolor más profundo (Werner Herzog, *Nosferatu, the Vampyre*, 1979).

El Drácula de Coppola también considera el vampirismo una condena. Es despiadado y sanguinario, pero también sentimental y romántico cuando está junto a Mina Harker:<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> En estas adaptaciones aflora el tema del amor, el erotismo y el sexo, subyacente en la novela, como la escena de amor entre el conde y Mina o J. Harker y las tres vampiresas en *Bram Stoker's Dracula*, y la escena final de Lucy y el conde Drácula en *Nosferatu, the Vampyre*, donde el conde le levanta el vestido a Lucy y le toca un seno—. Hoy en día, en el tema del vampirismo está muy arraigado el amor, la pasión y el desenfreno, tres de los sentimientos más protuberantes en estos personajes.

<sup>96</sup> En la novela de Stoker el conde Drácula no se lamenta en ningún momento de su existencia como vampiro; es mucho más cruel, oscuro y diabólico. Esta lucha interior del vampiro, con sentimientos encontrados, es apreciable en muchas series, novelas y películas actuales. Algunos vampiros detestan su naturaleza, aman y no quieren amar a la vez, por miedo a hacer daño y, en ocasiones, pierden el control y se desata el más básico de sus instintos –alimentarse de sangre humana, donde el vampiro es el depredador o cazador y el humano la presa–: «la víctima detesta estar dominada por el vampirismo, pero no puede abandonar su práctica, como el drogadicto no puede abandonar las drogas.» (Terence Fisher, *Horror of Dracula*, 1958).

<sup>97</sup> En la adaptación de Coppola, la trama se centra en torno a la historia de amor entre el conde Drácula y Mina Harker, reencarnación de su amor del pasado. Podemos ver en el filme las dos caras de Drácula: por un

¡No! ¡No puedo permitirlo! [...] Mina, estarás condenada como yo a caminar por la sombra de la muerte toda la eternidad. Yo te amo demasiado para condenarte (Francis Ford Coppola, *Bram Stoker's Dracula*, 1992).<sup>98</sup>

Son destacables los castillos de los tres filmes, pues resultan armónicos respecto a sus propietarios y también emblemáticos.<sup>99</sup> A diferencia de otros Dráculas, en *Horror of Dracula* el castillo aparece como una mansión de lujo de un aristócrata acomodado, con alfombras, muebles elegantes y habitaciones limpias y luminosas; por el contrario, en las otras dos producciones el castillo aparece como una ruina decadente, cubierta de suciedad y descuidada.

Los poderes sobrenaturales<sup>100</sup> de los vampiros, que son descritos en la novela de Bram Stoker, son expuestos en la película de Coppola, con excepción de la transformación del conde en un monstruo y en un montón de ratas. En *Bram Stoker's Dracula*, el conde muestra las siguientes atribuciones sobrenaturales: transformación en animales, monstruos o niebla; dominio del trueno, el rayo y la tormenta; rejuvenecimiento o envejecimiento a voluntad; causa de estupefacción en la víctima –para que ésta no pueda defenderse–; potestad para dominar otras criaturas de la noche –como la rata, el lobo o el murciélago–; fuerza descomunal, y vertiginosa velocidad. También, tanto el conde Drácula de 1979 como el de 1992 carecen de reflejo. En la producción de Werner Herzog son pocos los poderes mostrados por Drácula: puede manejar a las ratas y propagar la peste. En *Horror of Dracula* no se aprecia ningún poder sobrenatural del conde ni se hace mención de ello.

En cuanto a las limitaciones de los vampiros, éstos deben descansar en tierra natal durante el día. Sólo en la adaptación de 1992 se hace referencia a la previa invitación de un vampiro para poder entrar en un lugar habitado.<sup>101</sup>

Las debilidades son similares en las tres películas, a excepción del tema del sol: el olor del ajo repele al vampiro; el poder del crucifijo, que simboliza el poder del bien sobre el

lado, su faceta cruel y sanguinaria –cuando le da a las vampiresas un bebé para alimentarse– y, por otro lado, su faceta más romántica y sentimental –cuando convierte las lágrimas de Mina en diamantes o cuando llora ante ella–.

<sup>98</sup> Escena de amor entre Mina y el conde Drácula, donde Mina recibe «el bautismo del vampiro».

<sup>99</sup> La definición de *emblema* de Ducrot y Schaeffer puede leerse más arriba, en la nota 8.

<sup>100</sup> De todos los poderes sobrenaturales de los vampiros nombrados por Bram Stoker en su novela, sólo la velocidad y la fuerza han perdurado hasta hoy, tanto en la literatura como en los medios audiovisuales. En cuanto al resto, algunos se han incluido en algunas producciones, o se han reducido, modificado o ampliado.

<sup>101</sup> En series televisivas y en novelas, como *True Blood* o *Crónicas Vampíricas*, y películas, como *Déjame entrar*, se ha mantenido esta restricción. Sin embargo, en otras creaciones literarias y producciones se ha suprimido.

mal, «es doble, protege al ser humano normal y descubre al vampiro o a sus víctimas que retroceden ante él», y necesitan de la sangre –su pábulo- para poder seguir existiendo como *no muertos*. El tema del sol<sup>102</sup> sí varía en las diversas producciones: en *Horror of Dracula* y *Nosferatu, the Vampyre*, el vampiro no soporta la luz del sol, que es mortal para ellos; por su parte, en *Bram Stoker's Dracula* el conde sí puede salir durante el día, si bien –como en la novela de Stoker– su poder se ve seriamente mermado, por más que no le produce la muerte.

Cómo acabar con un vampiro también surge de forma variada. Atravesar el corazón de un vampiro es la forma más común y generalizada –tanto en éstas como en otras adaptaciones y producciones sobre vampiros– de acabar con la existencia de un *no muerto*.<sup>103</sup> Esto se ampliaría con la suma de la decapitación, como aparece en la adaptación de Coppola.<sup>104</sup>

La transformación a vampiro<sup>105</sup> es distinta. A veces un solo mordisco basta para que un humano se transforme –*Nosferatu, the Vampyre*–, otras veces la víctima es mordida y va pereciendo poco a poco –por falta de sangre– para pasar al mundo de los *no muertos* –*Horror of Dracula*–, o necesita morir con la sangre de un vampiro en su interior –bautismo del vampiro,<sup>106</sup> *Bram Stoker's Dracula*–.

Sobre el pasado de los tres condes, en las producciones de 1958 y 1979 se desconocen sus orígenes. Sólo la película de Coppola muestra al espectador al conde como el príncipe vaivoda Vlad Tepes, Vlad *Draculea* o Vlad III –a diferencia de la novela de Stoker, donde no estaba del todo claro que el escritor se refiriese a dicho personaje histórico–. También se explica cómo Vlad *Draculea* llegó a transformarse en un vampiro: tras el suicidio de su amada Vlad *Draculea* se reveló contra Dios, por lo que fue condenado con el vampirismo para toda la eternidad.

---

<sup>102</sup> En la mayor parte de las novelas, series y películas sobre vampiros, el sol les produce la muerte inmediata. Sólo en algunas producciones el vampiro puede salir a la luz del día, como en las novelas de Stephenie Meyer –la famosa saga *Crepúsculo (Twilight)* y sus adaptaciones al cine– o de L.J. Smith –la saga *Crónicas Vampíricas (The Vampyre Diaries)* y sus adaptaciones a la televisión (aunque estos vampiros sólo pueden salir al sol si poseen algún objeto hechizado que los proteja)–.

<sup>103</sup> En *Horror of Dracula*, como sucede en la novela de Stoker, si un vampiro deja de existir, recupera su aspecto humano –como le sucede a la vampiresa del castillo de Drácula, quien se convierte en una anciana cuando Harker le atraviesa el corazón–.

<sup>104</sup> En *Dracula* de Bram Stoker, para matar a un vampiro había que atravesarle el corazón con una estaca, cortarle la cabeza y llenarle la boca de ajos.

<sup>105</sup> Estas tres formas de transformarse en vampiro son las más usadas en los *mass media*.

<sup>106</sup> Con el bautismo del vampiro se produce una conexión mental y espiritual entre el vampiro y el humano que bebe su sangre.

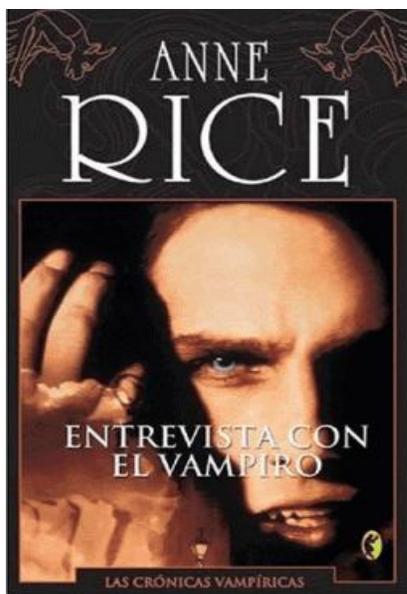
Para finalizar este apartado, los nombres que recibe el personaje vampírico son variados: «diablo», «monstruo», «engendro del mal», etc., y entre ellos destacan los de *nosferatu* y *no muerto*.

## 2.2. OTROS GÉNEROS CINEMATOGRAFÍCOS INVADIDOS POR EL VAMPIRISMO

Los personajes vampíricos ya no se limitan al cine terror, sino que en las últimas décadas han invadido todo tipo de géneros cinematográficos, que van desde el drama hasta la comedia.

Románticos, cómicos, malvados, etc., pero en el fondo con ese mismo instinto sanguinario que se muere por salir. Su alimento, la sangre; su suministrador, el ser humano; su vida, eterna, y sus características más prominentes, la fuerza y la velocidad. Esto nunca ha cambiado, por más que hayan rescrito el mito una y otra vez. Siempre se añade algún nuevo poder, una nueva debilidad; algunos, en ocasiones, son los héroes y, en otras, los villanos, pero en su naturaleza siempre reside ese depredador de afilados colmillos.

En los últimos años hemos visto películas donde encontramos más de un ser sobrenatural. En *Underworld* –película de acción y terror– conviven vampiros y hombre lobo –los últimos sirven a los primeros–. La eterna rivalidad entre ambos tipos de seres, vampiros y licántropos, se ha convertido últimamente en una temática explotada por las productoras: aparece no sólo en la *gran pantalla*, sino también en la televisión y en las novelas. Incluso se ha ido más allá y, como en *Underworld*, las dos razas se mezclan en un único ser, un híbrido de vampiro y hombre lobo.



Con la adaptación de *Interview with the Vampire* (*Entrevista con el vampiro*), de Ann Rice, publicada en 1976 y adaptada al cine en 1994, el cine tuvo a toda una serie de atractivos y románticos vampiros dignos del mismísimo J. W. Polidori. De esa manera, salió de nuevo a la luz la nobleza vampírica, los buenos modales y las expresiones cultas.

Fig. 10. *Interview with the Vampire*  
(*Entrevista con el Vampiro*)

En el género de terror tenemos la película *30 Days of Night (30 Días de oscuridad)*, estrenada en 2007 y basada en la novela gráfica de Steve Niles. La acción sucede en un pueblo de Barrow, Alaska, donde cada invierno el sol se pone durante treinta días. Los vampiros de esta trama son pura maldad, demonios, monstruos; su único propósito es alimentarse de todo ser humano que se cruce en sus caminos.

En *Priest (El Sicario de Dios en España)* –estrenada en 2011, de género *post-apocalíptico-acción* y basada en el cómic homónimo– nos encontramos ante una versión futurista de la humanidad, en la que el enfrentamiento entre humanos y vampiros ha arrasado el planeta. Los vampiros son auténticos monstruos gigantes que, como las abejas, viven en una colmena gobernada por una reina; aquí aparece, por primera y única vez, un vampiro con aspecto humano convertido por la reina del clan vampírico.

La saga *Crepúsculo*, estrenada desde 2008 y basada en las novelas de Stephanie Meyer, rescita el amor imposible entre vampiro y humano. Son novelas con un claro enfoque hacia el público adolescente. De nuevo, aquí se mezclan dos seres sobrenaturales, vampiros y licántropos. Los vampiros de esta saga pueden salir al sol –e incluso brillan cuando son expuestos a la luz diurna–, mientras que los hombres lobo pueden transformarse a voluntad –sin necesidad de esperar a la luna llena–. Fantasía, romance, drama, vampirismo, etc., se aúnan en esta saga.



Fig. 11 *Luna nueva*, de la saga *Crepúsculo*

Para finalizar, la última entrega cinematográfica sobre vampiros es *Dark Shadows (Sombras tenebrosas)*. Estrenada el 11 de mayo de 2012, ha sido producida y dirigida por Tim Burton. Basada en la homónima serie de la década de los 60, ofrece una mezcla de *thriller*, amor, fantasía y comedia. Esta película cuenta la historia de Barnabas Collins, un

noble inglés que, siendo aún niño, se trasladó junto con su familia al nuevo mundo – América–. Allí, la familia Collins monta la mayor actividad pesquera junto a la costa, y el pueblo recibe el nombre de Collinsport. Cuando es adulto, Barnabas tiene furtivos encuentros con una sirvienta de su casa, Angelique, quien esconde un terrible secreto: la práctica de la brujería. A pesar de sus relaciones con Angelique, Barnabas se enamora de otra joven. Angelique, celosa, mata a los padres y a la amada de Barnabas, y a éste lo maldice y lo convierte en un vampiro. Tras doscientos años de confinamiento en un ataúd, Barnabas regresa a Collinsport para ayudar a su familia actual –que se encuentra en plena decadencia– y buscar una cura para su maldición; será entonces cuando se encuentre de nuevo con Angelique y la reencarnación de su amada.

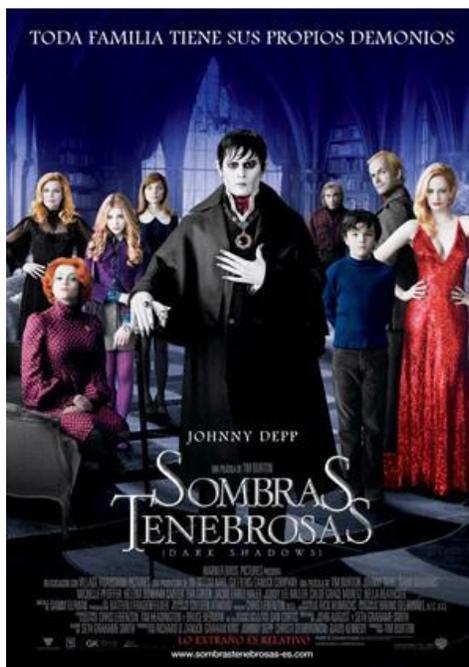


Fig. 12. *Dark Shadows* (*Sombras Tenebrosas*)

### 3. EL MITO O EL NO MUERTO EN OTROS MEDIOS DE DIFUSIÓN MASIVA

El vampiro stokeriano, gracias a sus innumerables capas, ha permitido que se escribiese y rescribiese una y otra vez el mito sobre el personaje vampírico más famoso de todos los tiempos –a veces romántico a veces violento, pero siempre sanguinario–. Claro está, el cine no ha sido el único en recrear la figura del vampiro, pues otras artes gráficas se

aventuraron a explotar este género: series de televisión, cómics, pinturas, esculturas, música, radio, videojuegos, etc., son un sinfín de ámbitos sobre los que las alas de la mítica figura del vampiro se han desplegado.

La primera adaptación al cómic llegó en 1952, en el número 12 de *Eerie*, que resultó una adaptación muy fiel de la obra stokeriana. También se adaptó al cómic la película *Horror of Dracula* de la Hammer, publicada en 1965 en el número 32 de *Famous Monsters of Filmland*. Marvel Comics recreó un Drácula sanguinario y romántico en una serie de cómics –como *Tomb of Dracula* (1972-1979)–.

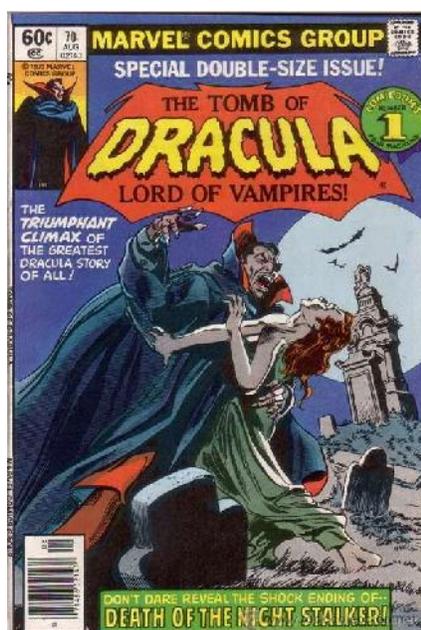


Fig. 13 *Tomb of Dracula*, Marvel Comics, vol. 1 # 70 (1979)

En el ámbito de la música, Drácula también ha dejado su huella. Se puede apreciar en las composiciones *pop* de Bobby Boris Picket («Monster Mash», «Bela's Bash», «Transylvanian Twist», «Blood Bank Blues») o en el grupo Bauhaus («Bela Lugosi's Dead»).

Además, *Drácula* cuenta con numerosos clubs y entidades culturales dedicadas al estudio a la obra y su autor, como «The Count Dracula Society», en Los Ángeles, y «The Dracula Society», en Londres. También se organizan tours por Rumanía para seguir la estela del conde Drácula. «Bram Stoker Society», con sede en Dublín, se encarga de

promover la novela de Stoker a través de conferencias, proyecciones, representaciones teatrales, etc.

El campo de los videojuegos también adoptó al vampiro para sus historias. Lo podemos ver en videojuegos como *Castlevania* (finales de los 80), *Veil of Darkness* (1993) o *Dracula: Origin* (2010).



Fig. 14 *Dracula: Origin*

La televisión tampoco estuvo ajena a este mítico personaje. Arrancó con la exitosa serie *The Monsters* (*La Familia Monster* en España), emitida en Estados Unidos entre 1964 y 1966, donde el abuelo era una recreación especialmente próxima del Drácula interpretado por Bela Lugosi, y llega hasta las actuales series *The Vampire Diaries* (*Crónicas Vampíricas* en España) –producida por la TNT– y *True Blood* (*Sangre Fresca* en España) –producida por la cadena estadounidense HBO–.

La serie *Dark Shadows* (*Sombras tenebrosas*), de 1225 episodios, siguió –en un principio– los tópicos de la novela de misterio y terror, e incluía dosis de melodrama. En 1967 se incluyó el personaje del vampiro Barnabas Collins, que buscaba una cura para su *maldición* (el vampirismo).

*Dracula: the series* apareció en 1990 en Estados Unidos. Alexander Lucrad, un vampiro, se enfrentaba a Gustav Helsing y un grupo de cazadores. Esta serie contó con 21 episodios de una media hora de duración.

La mezcla del género detectivesco y vampírico también surgió con la aparición de *The Night Stalker*, emitida entre 1974 y 1975. En ella se presentaban los sucesos de un periodista llamado Carl Kolchak, que investigaba casos enigmáticos y acababa topándose con seres sobrenaturales –vampiros y monstruos de todo tipo–.

*Forever Knight*, emitida en 1989, fue otra serie de detectives y vampiros. En ella un antiguo vampiro –y detective de Los Ángeles– es encargado de un caso en el que las víctimas –de forma desconocida– aparecían desangradas. Luego el escenario de la serie se trasladó a Canadá, donde el vampiro, con la asistencia de Natalie Lambert –médica forense– busca una cura para su maldición.

*Blood Ties (Hijos de la noche)*, emitida por una productora canadiense entre 2007 y 2008, está inspirada en la saga de novelas de Tanya Huff. El vampiro, Henry Fitzroy, es hijo de Enrique VIII, convertido en *no muerto* por una de las cortesanas de su padre. Éste da con una chica, Vicki Nelson, una exagente que deja el cuerpo de policía debido a una enfermedad degenerativa de sus ojos y que acaba trabajando como detective privado. Henry Fitzroy ayuda a ésta en sus casos.

*Moonlight* (2007), creada por Ron Koslow y Trevor Munson, fue otra serie sobre vampiros detectives. La serie cuenta la historia de un investigador privado, Mick St. John, cuya novia, Coraline, lo convirtió en vampiro 55 años atrás. Transcurrido ese tiempo, Mick se enamora de una humana, Beth Turner. De esta forma, se mezclan los géneros romántico, policíaco y vampírico.

Ahora la temática ha variado y ésta va dirigida hacia el público adolescente. Tras la estela literaria de la saga *Crepúsculo* (véase más arriba) se encuentra la exitosa serie *The Vampire Diaries*, basada en la saga literaria *The Vampire Diaries*, de L.J. Smith.



Fig. 15 *The Vampire Diaries* (*Crónicas Vampíricas*)

*Crónicas Vampíricas*, emitida por la TNT desde 2009, cuenta la lucha entre dos hermanos, Stefan Salvatore y Damon Salvatore, por el amor de una misma mujer, Elena Gilbert, *Doppelgänger* de la mujer que los convirtió en vampiros y de la que ambos

estuvieron enamorados. Así, resurge el romanticismo y un amor imposible. Los vampiros pueden salir a luz del día si llevan encima algún objeto hechizado que los proteja. Al destruir el corazón de un vampiro también les dan la auténtica muerte. El ajo es sustituido por la verbena,<sup>107</sup> una planta venenosa para los vampiros; la madera los debilita si se les clava en el cuerpo; pueden ejercer un control mental sobre los humanos y convertirlos si mueren con sangre de vampiro en su organismo –un proceso, pues, muy parecido al bautismo del vampiro del *Drácula* de Bram Stoker–. También aparecen en la serie los hombres lobo –presencia que también es apreciable en otras series como *True Blood* y películas como *Underworld*–. Otros de los rasgos de esta serie que nos hacen recordar al vampiro stokeriano es la necesidad del vampiro de ser invitado por primera vez a un lugar habitado.

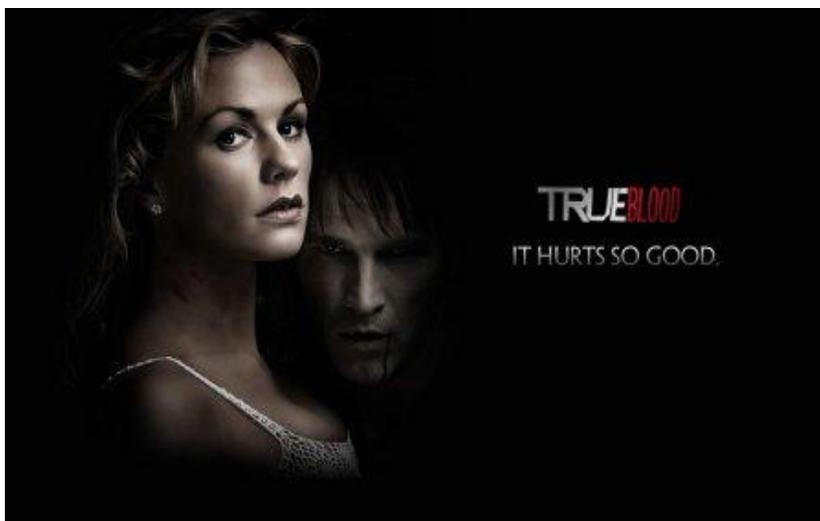


Fig. 16 *True Blood* (*Sangre Fresca*)

Otra de las series de éxito del momento es *True Blood* (*Sangre Fresca*), basada en la saga de novelas *The Southern Vampire Mysteries* de Charlaine Harris y emitida por la HBO desde 2008. En esta serie se encuentran toda una serie de seres sobrenaturales –hadas, hombres lobo, brujas, etc.–, entre los que destacan los vampiros. Mientras que en otras series estos son sólo un mito para los humanos, aquí conviven con ellos. Tras una larga campaña –donde existe un gobierno de vampiros y otro de humanos–, los vampiros se unen

---

<sup>107</sup> Las leyendas folclóricas cuentan que la verbena servía como protector contra los vampiros. También se empleaban en muchas prácticas religiosas.

al mundo de los mortales y aplacan su sed con una bebida que contiene sangre sintética de todos los grupos sanguíneos. Estos vampiros son violentos y lascivos, pueden mostrar y esconder sus colmillos e incluso controlar a los humanos provocando en ellos un estado de hipnosis. Necesitan descansar imperiosamente durante el día, la plata los debilita y la luz del sol los destruye –también los pueden matar el fuego o la decapitación–. Al igual que en *The Vampire Diaries* y en la novela *Drácula*, el vampiro necesita ser invitado para poder entrar en una casa que tiene propietario. La pasión, el sexo y el desenfreno son temas en los que se profundiza mucho en esta serie, aunque también se da paso al amor entre un vampiro y un humano, como el vampiro Bill Compton y la humana Sookie Stackhouse.

Y así hemos podido ver como el mito del vampiro está cada día más vivo, resurgiendo una y otra vez. Cada vez que parezca que el género muera, éste nos sorprenderá regresando a la vida como un *no muerto*.



Fig. 17 *Dracula* (1931), dirigida por Tod Browning y protagonizada por Bela Lugosi.

## Bibliografía

- ÁLAMO FELICES, Francisco Diego (2006), «La caracterización del personaje novelesco: perspectivas narratológicas». En *Signa (Revista de la Asociación Española de Semiótica)* [publicación en línea], 15: 189-213  
([dialnet.unirioja.es/servlet/fichero\\_articulo?codigo=1455777](http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=1455777)) [Consultado el 13/05/2012]
- (2010), «Introducción a la estructura y composición narratológica del Drácula de Bram Stoker», en el curso *¿Cuándo se le rompió el espejo al vampiro? El Mito del Vampiro a través del arte, la ciencia y la cultura*, organizado en abril de 2010 por la Fundación Empresa Universidad de Granada y la Facultad de Filosofía y Letras.
- CREMENE, A. (1981), *Mythologie du vampire en Roumanie*, París: Éditions du Rocher.
- DUCROT, O. y SCHAEFFER, J.-M. (1972), *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Madrid: Arrecife, 1998.
- GUBERN, Román y CARÓS, Joan Prat (1979), *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*, Barcelona: Tusquets Editor (Cuadernos Ínfimos, 86).
- McNALLY, R. (1977), *A Clutch of Vampires*. Nueva York: New English Library.
- POLIDORI, J.W. (1819), *El vampiro. Antología de cuentos de terror I* (ed. Rafael Llopis), Madrid: Taurus Ediciones, S.A., 1963 (reimpr. *ibid.*: Alianza Editorial, 1981: 177-205).
- REIS, C. y LOPES, A.C. (1995), *Diccionario de narratología*, Salamanca: Ediciones del Colegio de España.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1986), «Otra vez el diablo. La escritura del mal o la otra cara del criticismo. Sobre Borges, murciélagos y espejos». *Olvidos de Granada (Granada)*, 114 (1986): 13-18.
- STOKER, B. (1897), *Drácula* (ed. J. A. Molina Foix). Madrid: Cátedra, 1993.
- STOKER, D. y ZIHOLTZ I. (2009), *Drácula, el no muerto* (ed. J. Guerrero), Barcelona: Roca Editorial de Libros, S.L.
- VALLES CALATRAVA José (1994), *Introducción histórica a las teorías de la narrativa*. Almería: Universidad de Almería.
- VALLES CALATRAVA, José Rafael y ÁLAMO FELICES, Francisco Diego (2002), *Diccionario de Teoría de la Narrativa*, Granada: Alhulia.



# **LUCES DE BOHEMIA: EL ESPERPENTO DE RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN**

HERRADA HERMOSILLA, Patricia

[Lapatri24@hotmail.com](mailto:Lapatri24@hotmail.com)

Fecha de recepción:  
18 de enero de 2012

Fecha de aceptación:  
10 de marzo de 2012

**Resumen:** Este trabajo está basado en la obra del escritor Ramón del Valle-Inclán titulada *Luces de Bohemia*. Tras una breve introducción, que permitirá al lector situar la obra en el contexto vital y en la época en la que se escribió, me centraré en tres aspectos fundamentales. El primero de ellos tratará de la representación teatral de *Luces de Bohemia*, en la que haré un seguimiento de las distintas representaciones teatrales que ha tenido desde su publicación hasta nuestros días, centrándome en una representación de nuestro tiempo llevada a cabo por el Teatro del Temple. En segundo lugar trataré otra adaptación, aunque esta vez dentro del plano cinematográfico: la película que dirigió Miguel Ángel Díez en la década de los ochenta del siglo XX, donde trataré de relacionar obra escrita y obra cinematográfica a través de la crítica y veremos sus aspectos comunes y no comunes, entre otras muchas cosas. En tercer y último lugar, expondré la relación existente entre el personaje protagonista de la obra, Max Estrella, y el viejo escritor Alejandro Sawa, en el cual parece haberse inspirado Valle-Inclán para crear su personaje.

**Palabras clave:** Ramón del Valle-Inclán – esperpento – grotesco – sublime – tragedia

**Abstract:** This work is based on the work of writer Ramón del Valle-Inclán entitled *Bohemian Lights*. After a brief introduction on the author's life and the historical context in which the work was produced, I will focus mainly on three fundamental points. The first one will deal with the theatrical representation of *Bohemian Lights* since its publication to the present time, focusing on a representation of our times conducted by the Temple Theatre. Secondly, I will study the movie directed by Miguel Ángel Díez in the eighties of the twentieth century; there I will connect written work and film through criticism, attending to their common traits and their divergences. Finally, I will discuss the relationship between

---

*Philologica Urcitana*

*Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología*

Vol. 8 (Marzo 2013) 53–61

*Departamento de Filología – Universidad de Almería (ISSN: 1989-6778)*

the main character of the work, Max Estrella, and the old writer Alejandro Sawa, which seems to have inspired Valle-Inclán's character.

**Key Words:** Ramon del Valle-Inclán – esperpento – grotesque – sublime – tragedy

## 1. BREVE INTRODUCCIÓN

Comenzaré esta breve introducción hablando un poco de la vida y obra de Ramón M<sup>a</sup> del Valle-Inclán (Villanueva de Arosa, 1866-Santiago de Compostela, 1936). A lo largo de sus ochenta años desempeñó muchos papeles: novelista, autor dramático, poeta, periodista, ensayista y también cuentista. Tuvo claro muy pronto cuál era su camino, la literatura, tan claro que abandonó sus estudios de derecho para dedicarse a ésta de lleno. Viaja a México tras pasar una corta temporada en Madrid. En México realiza una labor como periodista, donde publica algunos cuentecillos y artículos de crítica; además, allí se familiariza con el llamado movimiento modernista. A su vuelta a Madrid, trae consigo dicho movimiento, y lo da a conocer en el ámbito cultural y bohemio de la ciudad. Se dice de su estilo que es provocativo y extravagante, y que sufrió una evolución bastante significativa, que fue desde el modernismo más exuberante hasta sus esperpénticas composiciones, sin olvidar entre ambas un maduro expresionismo.

Ya en España publica su primera obra, *Femeninas* (1895), en la cual relata seis historias de amor donde se ve reflejada una clara influencia francesa contemporánea. Tras ésta publica *La niña de Chole*, donde anuncia su primera sonata, la *Sonata de Estío*. Ya en 1896 decide volver a Madrid y pretende proyectar esta hacia la Bohemia y hacia el buen sentido, aprovechando el hastío que se respira en las tertulias de los cafés, hastío que ve reflejado en los jóvenes de la época contra la anterior generación, la realista. En una de estas tertulias sufre Valle un altercado con el escritor Manuel Bueno, quien lo hiere en el brazo; la herida le provoca una infección que acaba con la amputación del brazo. Esto, afortunadamente, no le impidió continuar con su carrera literaria. Por el contrario, a partir de 1902 comenzó una época de gran producción literaria valleinclanesca. Ese año publica *Sonata de Otoño*; al año siguiente publica su ya anunciada *Sonata de Estío*, a las que se suman la *Sonata de Primavera* y la *Sonata de Invierno*, publicadas en los dos años siguientes. Y durante estos años aparecen otros títulos, con los que se pone de manifiesto que Valle es un destacado escritor de prosa modernista, en esta su primera fase de composición literaria. Se caracteriza ésta por ese «mimetismo modernista», que, como señala J.C. Mainer (1989), consiste en una suerte de deseo de huir de la realidad con fuertes connotaciones románticas, por lo que estas primeras producciones gozan de una autonomía moral, el llamado *arte por el arte*, que tanto caracterizó al movimiento modernista. También se sitúa en este periodo inicial de Valle su obra *El marqués de Bradomín*.

En su –llamémosla así– segunda fase ofrece notables innovaciones, aunque sigue la misma línea modernista. Una de estas innovaciones es la que aparece en *Las comedias*, donde se percibe una indeterminación genérica. Son bastantes las obras que se pueden incluir dentro de esta segunda fase; de ellas destaco las trilogías de *Las guerras carlistas* (integrada por *Los cruzados de la causa*, *El resplandor de la hoguera* y *Gerifaltes de antaño*) y las *Comedias bárbaras* (*Águila de blasón* [1907], *Romance de lobos* [1908] y, años más tarde, *Cara de Plata* [1923]). *Águila de blasón* y *Romance de lobos* fueron calificadas por el propio Valle como dos obras que contenían un vitalismo retablo («bárbaro», como dijo el propio autor). Será en 1909 cuando publique las dos últimas novelas que entran en este tipo *bárbaro* de obras; de esa época también destacan sus composiciones realizadas en relato breve, como por ejemplo *Una tertulia de antaño*, y su primera obra dentro del género teatral, *Farsa y licencia de la reina castiza*, ésta ya con claros indicios de lo que iba a venir después, el esperpento.

Tras esto continúa con distintas creaciones teatrales de carácter modernista. Y, poco a poco, sus obras fueron sufriendo una evolución hasta llegar a 1920, cuando culmina un cambio decisivo. En este período destacan sus más destacadas obras teatrales: *Divinas palabras* y la obra que estamos analizando: *Luces de Bohemia*.

Esta última obra está formada por una espléndida combinación de características que la han llevado a ser considerada, en muchos periodos, una de sus obras más relevantes. Estas características son el uso de «la caricatura distante, la movilidad de lo farsesco y una profunda ambigüedad deliberada» (como apunta J.C. Mainer, 1989). El propio Valle-Inclán bautizó esta obra como *esperpento*. Se trata de un renovado concepto estético, cuya paternidad Valle atribuye a Goya, que él mismo describe de manera genial en una de las últimas escenas de la obra: «El esperpentismo lo ha inventado Goya» (Valle-Inclán en la escena XII de *Luces de Bohemia*). Es una deformación matemática conseguida a través del rebote de la realidad en los espejos cóncavos. El esperpento designa lo ridículo, lo feo, y lo llamativo que destaca por salirse de lo normal y que llega hacia monstruoso y lo grotesco. El esperpento supone en la estética de Valle una confluencia total entre la visión de altura anunciada en otras de sus obras (*La lámpara maravillosa*) y la síntesis dialéctica de lo trágico y lo grotesco.

Los fundamentos teóricos del esperpento son: primero, el distanciamiento artístico; segundo, la imposibilidad sentimental (distanciamiento e imposibilidad de la posición elevada desde la cual observa el autor la realidad); y tercero, la deformación de la grotesca realidad contemporánea.

Entrando más en la trama de esta obra, es un ir y venir de personajes turbulentos y situaciones grotescas que se suceden a lo largo de dos días; durante es período, el poeta ciego Max Estrella, pulula por el Madrid más mísero junto con su amigo Latino y el resto de personajes nocturnos. A lo largo de la noche, estos dos vagabundos van encontrándose con todo el lumpen de la ciudad: delincuentes, prostitutas, proletarios mal pagados, policías, periodistas, ministros... Hasta que finalmente Max muere al lado de su propia casa. En definitiva, nos ofrece un microcosmos completo de la sociedad de la época de entonces que no se distancia tanto de la de ahora. El autor utiliza la literatura para comprometerse con la realidad de su tiempo.

Para finalizar, con esta introducción señalaré las claves de su llamativa unidad, narrativa y teatral:

... Recursos estéticos: la parodia escénica, la caricatura política, la creación lingüística del sainete, las formas humorísticas de la poesía simbolista.

... Mecánica descriptiva: el estilo de acotación escénica, la caleidoscópica dispersión argumental, la caricatura sistemática y el clímax creado por la clase nominal.

... Descripción de la realidad antiheroica.

... Mezcla entre agria sátira y patética piedad.

... Extraordinaria combinación de lo grotesco y lo sublime.

## 2. REPRESENTACIÓN TEATRAL DE LUCES DE BOHEMIA

Valle desarrolla en esta obra una dramaturgia basada en las emociones, que genera la acción en la plasticidad y en la visualidad de cada escena antes que en conceptos teatrales clásicos. Por ello sus acotaciones son brillantes, literarias y casi cinematográficas, gracias a su dinamismo y a los cambios de escenario, que son múltiples. A pesar de esto, fue una obra difícil de representar en los años en los que se publicó, y lo sigue siendo.

En 1920, fecha en la que se publicó la obra, los dramas no tenían cabida en la industria teatral, porque se anteponían a este tipo de representación el teatro renovado y comercial. Los dramas no se adecuaban a los gustos y criterios de los empresarios ni a los de los cómicos y del público. Este tipo de obras dramáticas, cuando lograban llegar a representarse, no solían durar mucho tiempo en cartel: no superaban la mayoría de las veces a más de un par de días.

*Luces de Bohemia* será representada por primera vez en 1962 en el Teatro Nacional Popular de Jean Vilar en París; en España no será representada hasta 1970, tras superar la censura franquista que imperaba en el país. Esta representación fue realizada por la Compañía Nacional del Teatro de Bellas Artes bajo la dirección de José Tamayo. Una vez que España sale del régimen autoritario de Franco y entra en la democracia, esta obra comienza a ser representada por bastantes productores, como por ejemplo: Luis Pascual en 1989; José Tamayo, nuevamente, en 1996; Helena Pimienta en 2003, y Carlos Martín en 2009, entre otros.

Entre las distintas representaciones de *Luces de Bohemia*, pasamos ahora a analizar la puesta en escena que realizó el Teatro del Temple, que ya había llevado a la escena a Shakespeare, Lope de Vega y Beckett. En el propósito que los guía de ser fieles al texto y al espíritu que de la obra emana, intentan llevar a escena la obra de la manera más verídica posible. Naturalmente, debemos señalar que no pretenden con ello una operación de maquillaje o una actualización mecánica de los códigos escénicos, sino una profundización en la escena del texto, que nos lleva a considerar su modernidad independientemente del contexto en el que está escrito.

La compañía sabe de la magnificencia del material textual del que parten y conocen la problemática que conlleva la puesta en escena de los textos de Valle-Inclán; por eso optan por una propuesta desnuda, despojada, que busca la esencia del discurso humano que brota de esta bajada a los infiernos. Su idea es reducir los recursos escenográficos al mínimo (paredes, percheros, mesas y sillas), limitar el número de actores a ocho y construir un marco trágico donde pueda tener lugar la narración. Todo ello requiere un gran esfuerzo, ya que no deben caer en el discurso costumbrista ni en la estética modernista; deben mantenerse fieles al reflejo brutal que Valle-Inclán hace de la realidad de la época. Y eso comporta una serie de dificultades: hay que tener en cuenta la gran cantidad de personajes que tiene la obra (más de cincuenta); la variedad de escenas por las que los protagonistas deambulan a lo largo de toda la noche y, tercero y más importante, la fidelidad que ya hemos mencionado al texto de Valle-Inclán, que debe realizarse con vigor para que éste sea captado por público y crítica.

Esta propuesta del Teatro del Temple se llevó a cabo en 2007. Es entonces cuando se estrena en el Teatro Principal de Zaragoza, dirigida por Carlos Martín. A lo largo del 2008 la compañía llevó *Luces de Bohemia* de gira por Aragón, Castilla y León, Comunidad de Madrid, Andalucía, Galicia y País Vasco. En el 2009 se estrena en el Teatro Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes de Madrid, donde recibe una cálida bienvenida; se llenan las treinta y

cuatro funciones que se hacen a lo largo de una semana. Gracias a esto el espectáculo queda como finalista de los Premios Max para el Mejor Espectáculo Revelación.

En lo que respecta a la actuación, la crítica resaltó el gran esfuerzo que realizaron los ocho actores, que consiguieron sacar a flote una obra que, como ya hemos mencionado, contenía más de cincuenta personajes, lo cual les supuso un notable reconocimiento. Destacan, sobre todo, la interpretación de Pedro Rebollo en el papel de Don Latino y la de Ricardo Joven en el papel de Max Estrella.

En lo que respecta a la escenificación, destacan las escenas de la celda por su esencia poética y la del velatorio por su contundencia escénica; pero el planteamiento reduccionista nos priva de algunas escenas memorables como las del coro modernista. Podemos decir, siguiendo a la crítica, que esta compañía aragonesa presentó un espectáculo sencillo y algo desnudo: se sirvió de una serie de estructuras metálicas móviles, que fueron delimitando los diferentes espacios y redujeron el cambio de lugar a un cambio en la posición de las estructuras metálicas, lo cual producía la sensación de inmovilidad en la trasunta nocturna de los protagonistas.

Por otro lado, las chaquetas colgadas y el vestuario abundante en tonos grisáceos aportaban una sensación de frialdad en la mayoría de las escenas e impedía en muchas ocasiones distinguir a los personajes. Como contrapartida, la crítica alabó la labor del Teatro del Temple por su gran logro en la musicalidad y la iluminación; por haber llegado a conseguir una gran adecuación en escenas, personajes y momentos dramáticos; aunque los tonos grisáceos llevaban a confusión en ocasiones, los resaltan también, junto con los tonos rojos, por representar respectivamente el ambiente gris requerido por Valle por un lado y, por otro, la pasión, la sangre, el dolor y la revolución que indica el rojo.

Mencionaremos finalmente la labor de dirección llevada a cabo por Carlos Martín, calificada por la crítica de correcta, sin llegar a sublime por varios motivos: según la crítica, no consigue marcar bien los diferentes tonos y registros que exige el esperpento; más bien, da una sensación de estar ante un esperpento *light*.

### 3. REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LUCES DE BOHEMIA

La adaptación de *Luces de Bohemia* al cine español se lleva a cabo en 1985, con una duración de 102 minutos, por la productora Laberinto. Fue realizada por Miguel Ángel Díez, con Mario Camus como adaptador del guión y con la música de Alberto Iglesias. En ella no sólo nos cuentan los hechos históricos de forma explícita e implícita, sino que además nos ofrecen una nueva perspectiva de la obra clásica y de su desarrollo a través de la recreación del propio texto. La película puede ser de gran utilidad para las personas que no conocen las características del teatro español de los primeros decenios del siglo xx, y en especial, para conocer al dramaturgo Ramón del Valle-Inclán. Cuenta con un magnífico reparto de actores del cine español: Paco Rabal (Max Estrella), Agustín González (Don Latino), Fernando Fernán Gómez, Imanol Arias, Viki Lagos, Mario Pardo, Azucena de la Fuente...

El director, Miguel Ángel Díez, es consciente de la problemática que supone llevar al cine una obra narrativa de este calibre, y así lo expresa en estas palabras: «Hay un problema de narrativa cinematográfica con el que me he tenido que enfrentar en todas las escenas: y es que el

texto de Valle es tan intenso que a mí como director de cine me costaba verdadero esfuerzo encontrar la oportunidad de alejarme de los actores para hacer un plano general y mostrar el entorno que los rodea, porque el texto es ya una imagen continua». Por ello, introdujo elementos escenográficos sin olvidar que la raíz de la obra era teatral. Fue en todo momento consciente de la difícil aventura a la que se había lanzado; seguro que hubiera estado más tranquilo si el texto lo hubiese escrito él, ya que su mayor preocupación era mantenerse fiel a Valle-Inclán y que el público y la crítica reconocieran su gran esfuerzo.

El director ha intentado innovar en algunos aspectos la obra, aunque procurando no salirse de los márgenes de la fidelidad del texto dramático. Su innovación se produce en dos aspectos: primero, interviene en el orden original del texto; segundo, hace especial hincapié en lo trágico. Como ejemplos de ello podemos señalar dos escenas: una, la de la muerte de Max, en la cual su mujer e hija lo velan al tiempo que llega Don Latino, para dar paso a continuación al entierro; y dos, la secuencia de la taberna a la que se agrega una nueva, la desarrollada en el despacho del periodista. Tras esto, el film retorna a la escena primera de la obra dramática, reconstruyendo así el pasado de Max. Este tipo de películas donde el comienzo es el final, para luego volver y contar la historia no nos sorprende hoy en día, pero en la época en la que se estrena la película aún resultaba innovador cinematográficamente. Ahora bien, hay que señalar que este innovador *flash back* tiene una consecuencia: a pesar del relieve que se da a la tragedia en las primeras secuencias de la película, ésta pierde fuerza dramática y resta intensidad a la desdicha del protagonista, ya que la muerte no se presenta como resultado final del amargo devenir del poeta modernista. Por ello y por otras cosas, la crítica la ha considerado como una puesta en escena desaprovechada. Aun así, por otro lado, sirvió para realizar una concentración visual en elementos de la puesta en escena de gran carga simbólica.

Y es que cuando un director elige una obra literaria para representarla, elige de forma selectiva, consciente o no, los aspectos que más le interesan y gustan según su interés y situación. La crítica la ha considerado como una adaptación esforzada, potente en ocasiones, pero inevitablemente insuficiente, porque en ella se relata la historia de la última noche del protagonista sin considerar la principal característica de la obra, el esperpento.

También se ha criticado la falta de acompañamiento musical en ciertos momentos y que los personajes pasen de puntillas sobre sus papeles, es decir, que no se metan de lleno en ellos. En cuanto a la interpretación de Paco Rabal en el papel del personaje principal, Max Estrella, las opiniones no han sido del todo positivas: la crítica la ha valorado como insuficiente por el hecho de no lograr llegar a este personaje, achacándolo a que es más Rabal que Max Estrella.

A pesar de toda la crítica negativa, la representación cinematográfica sobresale por su magnífico reparto de intérpretes, aunque no haya sido considerada como una película imprescindible en el cine español. Esta es la opinión de la crítica, pero a mí, personalmente, me ha parecido una gran obra, puesto que a pesar de lo difícil que resulta la representación del texto de Valle-Inclán, creo que se acerca con bastante detalle a las características del teatro español de los años veinte, e igualmente me parece una extraordinaria manera de hacer llegar este tipo de obras a un público que quizá por su gusto o hábitos no lo llegaría a conocer.

#### 4. RELACIÓN EXISTENTE ENTRE MAX ESTRELLA Y ALEJANDRO SAWA

Tras concluir con la representación cinematográfica, retornamos ahora a la obra original que Valle tan magníficamente nos ofreció, más concretamente para analizar la figura más relevante de la obra: el poeta ciego Max Estrella. Valle-Inclán se inspiró para crear este personaje en un escritor semidesconocido, Alejandro Sawa buscando, seguramente, a alguien que diera el perfil del perfecto bohemio.

Sabemos que Alejandro Sawa fue asediado por la pobreza, la ceguera, el hambre y la enfermedad. Amelina Correa nos ofrece un estudio sobre este autor y su paralelismo con el personaje principal de *Luces de Bohemia*. Define a Sawa de la siguiente manera: «personaje de vida poliédrica y novelesca, apasionado y ardiente y a la vez enamorado de su mujer francesa y de su única hija». Aquí vemos el primer paralelismo con Max, del cual hablaremos más adelante.

Sawa en su primera etapa vivió en Francia y se relacionó con personajes como Paul Verlaine. Por otra parte, presentó en el mundo literario a varios y significativos poetas como Rubén Darío. Ambos datos no concuerdan demasiado bien con la escasa fama que Sawa experimentó: fue un escritor escasamente conocido y murió olvidado de todos en la más absoluta miseria a los cuarenta y siete años de edad.

Su obra literaria no fue nunca, al parecer, de muy buena índole, ya que escribió algunas novelas de dudosa calidad. A su regreso a España se convirtió en un prolífico articulista, coincidiendo este hecho con la relación mantenida con Manuel Machado y Valle-Inclán, a quien acompañaba a sus tertulias con Jacinto Benavente, con jóvenes como Martínez Sierra, Santiago Rusiñol o su todavía buen amigo Rubén Darío, del que se enemistaría después.

Siguiendo a Correa podemos decir, en cuanto a su actitud, que Sawa fue insobornable y que se atrevió a señalar en voz alta la corrupción de los políticos y la ineptitud de los gobernantes. Es el bohemio químicamente puro, un personaje real pero de vida novelesca, desde sus ancestros griegos hasta su temprana muerte. En cuanto a su aspecto personal, todos los datos que existen a este respecto lo describen como un hombre de imponente barba, porte señorial, conversación arrolladora y deslumbrante que, por desgracia, no supo trasladar a sus obras (he aquí otro punto de similitud con Max Estrella). Su anhelo era conseguir una permanencia que únicamente logró a través del personaje de Max Estrella.

Centrándonos en las similitudes que lo relacionan con el personaje valleinclanesco de Max Estrella, podemos advertir lo siguiente: aparece en la obra acompañado por su mujer e hija (Jeanne Poirier, la mujer de Sawa, era francesa, como la señora Estrella, Madama Collet); el fracaso de todos los intentos de Sawa por publicar su último libro, *Iluminaciones en la sombra*, y una carta donde le retiraban una colaboración de sesenta pesetas que tenía de “El liberal”, lo volvieron loco los últimos días de su vida. Valle utiliza esta historia como trasfondo de la miseria circundante. La miseria de este grandilocuente sevillano debió de conmover tanto a Valle como para plasmarlo en su personaje principal, puesto que era uno de los jóvenes literatos que luchaban por conseguir un nombre. Al igual que Valle, fue consciente de la bohemia y de las estrecheces económicas que se sufrían en la época, puesto que no le fueron ajenas.

## 5. CONCLUSIÓN

Valle se sitúa en el centro mismo de la problemática histórica y social de la época, lo que otorga a su obra *Luces de Bohemia* un profundo valor de testimonio. A la vez, ofrece su visión del monumento (monumento fúnebre consagrado a la bohemia heroica) y el esperpento (irónico y sarcástico, dedicado a los gusanos de una España invertebrada).

Para finalizar, señalaremos los rasgos más significativos de Valle-Inclán. El primero de ellos es la técnica de mostrar rápidas escenas que parecen haber sido cortadas; dicho de otro modo, cuando da por terminada una escena y comienza otra, parece que falta algo para dar por terminada la anterior. Otro rasgo es que no hace un análisis psicológico de los personajes de la obra, sino que éstos son meros símbolos, fantoches sujetos a la voluntad del autor. Podemos poner como ejemplo a Max, un personaje trágico que resulta ser grotesco, de caricatura, y resulta risible, un personaje de folletín; eso sí, al mismo tiempo representa lo sublime de la obra. Otro de los rasgos literarios de Valle-Inclán es su gran conocimiento del lenguaje, lo cual podemos comprobar cuando hace uso de numerosas palabras tomadas del léxico calé (*cañí, parné...*) y del léxico bajo madrileño (*apoquinar, beata, ahuecar, melopea*). La obra evidencia que Valle es probablemente uno de los mejores conocedores de la lengua castellana del siglo XX. Otro de sus rasgos notorios es el uso reiterado de la ironía. Y para concluir hemos dejado el último rasgo literario relevante, el esperpento. *Luces de Bohemia* es una obra en la que toda ella es una gran caricatura, sátira de España y de los españoles.

### Referencias bibliográficas

- CORREA RAMÓN, Amelina (2008), *Alejandro Sawa. Luces de Bohemia*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- DEL VALLE-INCLÁN, Ramón (2010), *Luces de Bohemia*, Edición de Alonso Zamora Vicente, con guía de lectura de Joaquín del Valle-Inclán, Madrid, Espasa-Austral.
- MAINER, José Carlos (1989), *Historia y crítica de la literatura española: Modernismo y 98*, Barcelona, Crítica.

### Referencias electrónicas (consultadas el 15/02/2012)

- <http://entreacto.wordpress.com/2011/04/16/luces-de-bohemia-por-teatro-del-temple/>
- <http://teatrofernangomez.esmadrid.com/espectaculo/?id=595>
- <http://www.filmaffinity.com/es/film676045.html>
- <http://www.teatrodeltemple.com/index.php/repertorio/en-cartel/25-luces-de-bohemia>
- <http://www.youtube.com/watch?v=jJr7-bGSxY&feature=related>
- [http://www.youtube.com/watch?v=Kff-Q\\_wLv98&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=Kff-Q_wLv98&feature=related)



# ESTUDIO DEL HIBRIDISMO EN LA SERIE DEL DETECTIVE CHARLIE PARKER DE JOHN CONNOLLY: DE LA NOVELA ENIGMA A LA CRIMINAL

RUBIO LÓPEZ, Manuel\*  
[manuelrubio3@gmail.com](mailto:manuelrubio3@gmail.com)

*Fecha de recepción:*

28 de junio de 2012

*Fecha de aceptación:*

10 de julio de 2012

**Resumen:** En este estudio realizaremos un análisis de la serie narrativa del detective-inspector Charlie Parker, profundizando en el noven y último volumen publicado: *Voces que susurran* (*The Whisperers*, 2010).<sup>1</sup> El motivo de esta elección es que «ofrece un excelente ejemplo de cómo los subgéneros novelescos se actualizan, enriquecen y se modifican constantemente gracias al continuo intercambio de préstamos técnico-temáticos. Esta, y no otra, es la gran aportación del irlandés Connolly: encajar los elementos de la novela terrorífica en el plano discursivo de la narración policíaca.» (Álamos Felices, 2011). Realizaremos una comparación entre los principales rasgos de la novela enigma tradicional y las orientaciones de la novela negra contemporánea, incluido el *film noir*, sin perder de vista la novela de Connolly para su análisis y posterior crítica.

**Palabras clave:** novela policíaca – terror – cine negro – hibridismo

---

\* Este trabajo ha contado con la guía del Dr. Francisco Diego Álamo Felices, profesor del área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Almería.

<sup>1</sup> La serie la integran las siguientes novelas: *Todo lo que muere* (*Every Dead Thing*, 1999); *El poder de las tinieblas* (*Dark Hollow*, 2000); *Perfil asesino* (*The Killing Kind*, 2001); *El camino blanco* (*The White Road*, 2002); *El ángel negro* (*The Black Angel*, 2005); *Los atormentados* (*The Unquiet*, 2007); *Los hombres de la guadaña* (*The Reapers*, 2008); *Los amantes* (*The Lovers*, 2009) y *Voces que susurran* (*The Whisperers*, 2010).

**Abstract:** This essay analyzes John Connolly's last published novel starring detective-inspector Charlie Parker, *The Whisperers* (2010). So far, John Connolly has published nine novels within this series, and the reason for its analysis is that «we think it offers an excellent example of how the novel subgenres are constantly actualized, enriched, and modified thanks to a continuous interchange of technic-thematic loans. This is Connolly's great contribution, to fit horror novel elements into the detective fiction discursive level.» (Álamos Felices, 2011). Thus, a comparison process will be realized between the main features of traditional detective fiction and the *noir* fiction contemporary orientations, including the *film noir*, while keeping an eye on Connolly's novel for its analysis and posterior review.

**Keywords:** Detective fiction – horror – film noir – hybridism

*Desde el principio sabemos cuál es el culpable,  
el culpable es siempre el capitalismo*

Fernando Savater

*El género policial (...) vive  
de la continua infracción de sus leyes*

Jorge Luis Borges

*No me había fijado en que esas oscuras películas y novelas  
fueran oscuras en absoluto. Tenían clase, eran efectivas, sensacionales...  
Dios sabe por qué las llamaron negras. Estaba en el aire, en la política,  
sobre todo en Hemingway, Hammett y Chandler, tal como sugiere usted.*

*Nos gustaban, y el existencialismo, también. No creo, pues,  
que el cine negro fuera negro en absoluto, sino la vie en rose.*

Daniel Fuchs, guionista de  
*El abrazo de la muerte* (1949)



Joseph Cotten en *El Tercer Hombre* (1949)

## 1. EVOLUCIÓN DE LA NARRATIVA POLICIAL: DE HOLMES A PARKER. CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES DE LA NOVELA-ENIGMA, LA NOVELA POLICÍACA Y CINE NEGRO

Para comenzar es necesario asentar las bases de un estudio genealógico de ambos géneros. Nos remitimos, pues, a los lejanos orígenes de la novela policíaca:

Digamos para empezar que los orígenes de la novela policiaca se pierden en la noche de los tiempos. [...] Los primeros relatos de este tipo se hallan en las escrituras hebreas, en Herodoto y en *La Eneida*. No olvidemos tampoco las preguntas del león de Esopo al zorro, cuando dice: «¿Por qué no viniste a presentarme tus respetos?», y la contestación de éste: «Señor, encontré las huellas de muchos animales penetrando en vuestro palacio, pero como ninguna indicaba su salida, preferí quedarme al aire libre.» ¿No es ésta acaso una prefiguración del detective moderno, buscando pistas e indicios en las calles de las grandes ciudades? No se extrañen, pues, si afirmo que Arquímedes fue uno de los primeros grandes detectives de la historia. Hierón, rey de Siracusa, había entregado oro a un artesano para que le hiciera una corona, pero fue informado de que el artesano había robado parte del oro, sustituyéndolo por plata. Pero ¿cómo evidenciar la estafa? Arquímedes se encargó de ello, para lo cual mandó fabricar dos coronas, una de plata, otra de oro, ambas del mismo peso que la que había entregado el desaprensivo artesano. Sumergió entonces la corona de plata en un vaso lleno de agua, haciéndolo desbordar. La corona del artesano derramó menos líquido, pero la de oro derramó menos aún. ¡Allí estaba la prueba! [...] En *Las mil y una noches* pululan toda clase de anécdotas dignas de Sherlock Holmes. Así ocurre, por ejemplo, con los hijos del sultán del Yemen, acusados de robo por haber descrito con todo detalle el camello desaparecido, aunque sólo se basaran en las huellas descubiertas en el camino recorrido por ellos.

(Hoveyda, 1967)

En cuanto a la novela negra, la década de los treinta en los Estados Unidos dará a luz a un estilo de relato policial que romperá con las fórmulas de Poe y Conan Doyle. Bajo una asfixiante atmósfera de miedo, violencia, injusticia, inseguridad y corrupción del poder político, «el mito del “sueño americano” se fortalece gracias al nuevo rol que los Estados Unidos juegan en el concierto mundial de naciones como potencia industrial capitalista. El individualismo, las ideas de supervivencia del más fuerte y de ascenso social chocan y se mezclan con la crisis económica y el poder creciente de las mafias.» (DUARTE, 2011). Como señala Piglia, en la novela policial clásica «el delito es tratado como un problema matemático y el crimen es siempre lo otro de la razón. Los crímenes tienden a ser gratuitos porque la gratuidad del móvil fortalece la complejidad del enigma.» En efecto, es el enigma lo que en verdad importa; el rompecabezas que hay que resolver para descubrir al culpable y resolver el delito. El problema es matemático, no social. En cambio, en el *thriller* el misterio pasa a segundo plano, e incluso puede

prescindirse de él. No hay duda de cuál es la razón central detrás de los crímenes: el dinero. Aparece así la motivación social de la delincuencia; el «por qué» cobra fuerza.

Es necesario mencionar también el nacimiento del cine negro, pues éste encuentra sus raíces literarias en novelas de autores tales como Dashiell Hammet (*The Maltese Falcon*, 1941), James M. Cain (*Double Indemnity*, 1944), Raymond Chandler (*Murder My Sweet*, 1944) y Horace McCoy (*Kiss Tomorrow Goodbye*, 1950), entre otros. Como ya hemos dicho, estas novelas reflejaban las preocupaciones estilísticas y culturales de la sociedad norteamericana, y por ello fueron rápidamente adaptadas por los grandes estudios de Hollywood, quienes convertirían este género en algo más que una moda pasajera. En cuanto a la raíz cinematográfica del género, quizá de menor interés desde el punto de vista literario pero igualmente digno de mención, nos encontramos con dos principales corrientes: el llamado expresionismo alemán, llevado hasta Estados Unidos por directores que tuvieron que emigrar de Alemania (Fritz Lang, Robert Siodmak o Michael Curtiz) y el neorrealismo italiano.



Dos siluetas en la oscuridad, parte de un fotograma de la película *Agente especial* (*The Big Combo*, 1955). El director de fotografía fue John Alton, creador de muchas de las imágenes más representativas del cine negro.

*Una guerra extraordinaria, horrible.  
Campos de concentración, asesinatos,  
bombas atómicas, muertes en vano.  
Cualquiera se vuelve pesimista ante todo eso.*  
Abraham Polonsky, guionista y director  
de *La fuerza del destino* (1948)

Respecto a la evolución de la novela, podemos distinguir visiblemente el predominio de la tendencia contemporánea a desplazar el centro de interés hacia la explicación psicológica de los personajes, haciendo el comportamiento de éstos fundamental. De hecho, el argumento de *Voces que susurran* se basa en gran (o incluso demasiada) medida alrededor del trastorno por estrés postraumático (TEPT), subordinando a él los demás elementos de la trama. Una concepción como ésta se encuentra absolutamente ausente de la novela negra tradicional anterior a la década de los 40.

Lógicamente, contraponemos también las diferentes perspectivas detectivescas. La línea de Auguste Dupin (Allan Poe) o Hercules Poirot (Agatha Christie) sostenía los credenciales del racionalismo: siempre y cuando el análisis de los hechos estudiados fuese correcto y mediante el uso de la razón como fuente de verdad, esta línea nunca se equivocaría en sus conclusiones. Como sentencia Sherlock Holmes, «Cuando todo aquello que es imposible ha sido eliminado, lo que quede, por muy improbable que parezca, es la verdad.»

Pero existe también una segunda posibilidad, ciertamente más moralista, donde los investigadores se caracterizan por estar motivados por intuiciones o sospechas previas. Un buen ejemplo de ello es Miss Marple, también de Agatha Christie. La frase predilecta de este personaje es «La gente es igual en todas partes», de donde deducimos que su conocimiento de la psicología de los habitantes de su pueblo es aplicable a casos imposibles para inspectores de Scotland Yard.

Introduciéndonos en la figura del protagonista, nos encontramos con una abismal diferencia entre las dos corrientes. La novela enigma era protagonizada por alguien mitificado, es decir, de dotes personales excepcionales. Este es un personaje por el que, tradicionalmente, siente uno admiración, por poco que se relacione con él; en *El problema final*, el Doctor Watson dice de Holmes que es «aquel a quien siempre consideraré como el mejor y el más inteligente de los hombres que yo haya conocido»; o, como dice Borges, «Pensar de tarde en tarde en Sherlock Holmes es una de las buenas costumbres que nos quedan. La muerte y la siesta son otras. También es nuestra suerte convalecer en un jardín o mirar la luna.»



Jeremy Brett como Sherlock Holmes.

Su interpretación es a menudo definida como la más fiel al personaje original de Conan Doyle.

La posibilidad de actuar como representante del buen funcionamiento del aparato judicial, disponible para la novela enigma (aunque no en el caso de Holmes), deja de ser una alternativa para la novela negra. Únicamente se emplea, pues, la figura del detective privado. Es destacable también, retomando el tema del papel de la mujer en esta clase de relato, la primacía de los personajes masculinos. La mujer queda subordinada a papeles secundarios. Como ejemplo de esto sirve una simple escena, fácil de imaginar, puesto que estamos acostumbrados a verla. Una mujer que espera fielmente en el piso del detective, para servirle whisky y mostrar su preocupación cuando éste llegue debido a los golpes que trae. Esta situación se extrapola a la cuestión sexual, donde no es la mujer la que dispone de apetencia sexual, sino el hombre. Esta situación no desaparece con el nacimiento de la novela negra, sino que por el contrario perdura durante mucho más tiempo. Nuestro detective, como digno

exponente del antihéroe, no dispone precisamente de una mujer que lo espere y le sirva una copa cuando llegue a su casa. De hecho, es el propio Parker quien sirve copas cuando no tiene trabajo.<sup>2</sup> Es el héroe de una pieza frente a un antihéroe que puede ser contradictorio (y, por lo tanto, más humano).

Otro aspecto interesante es el hecho de que el detective de Connolly, al igual que Holmes, tenga a veces tendencia a recurrir a su propia justicia. La diferencia entre ambos es que *Bird* no tiene ningún problema con matar a una persona (asunto que se analizará después). Sherlock, sin embargo, intenta apaciguar la venganza personal, puesto que un caballero debe mantener siempre la compostura:

Por estas miserables calles debe circular un hombre que no sea miserable, sin tacha ni temor. Así debe ser el detective de esta clase de historias. Es el héroe; lo es todo. Debe ser un hombre completo y normal, y aun así, inusual. Debe ser, recurriendo a una

<sup>2</sup> Al parecer, el propio Connolly trabajó sirviendo copas en un bar de Portland. En palabras suyas: «Hay mucho de mí en Parker, veo el mundo a través de sus ojos» (FERNÁNDEZ, 2010).

expresión mas bien gastada, un hombre de honor... por instinto, por inevitabilidad, sin pensárselo dos veces, y ciertamente sin mencionarlo. Debe ser el mejor hombre de su mundo y un hombre lo bastante bueno para cualquier mundo.

(Raymond Chandler, *El simple arte de matar*)

Eso sí, aunque Holmes goza de unas aptitudes mentales sobrehumanas, existen varias características negativas que configuran un apasionante e inusual personaje: en *Señal de los cuatro* (1890), Holmes afirma consumir cocaína disuelta al 7%. En otros relatos observamos otra de estas características, su falta de nociones básicas:

Sin embargo, mi sorpresa alcanzó el punto culminante al descubrir de manera casual que desconocía la teoría de Copérnico y la composición del sistema solar. Me resultó tan extraordinario el que en nuestro siglo XIX hubiese una persona civilizada que ignorase que la Tierra gira alrededor del Sol, que me costó trabajo darlo por bueno.

(Arthur Conan Doyle, *Estudio en escarlata*)

Otro rasgo diferencial es la ausencia de un *compinche*, un ayudante alegre y digno de confianza que suele mostrar una sorprendente valentía pero que, sin embargo, pasa por alto pistas decisivas, pues debe ser algo mas tonto que el lector medio. Puede llegar incluso a sacar conclusiones equivocadas, como el es caso del capitán Hastings, un amigo de Hércules Poirot. Además, al mantener una relación ‘pseudomrimonial’, logran un juego de tira y afloja de lo más atractivo (una clara imitación del modelo Sancho Panza-Quijote):

En literatura es preciso evitar [...]: 2. Las parejas de personajes groseramente disímiles o contradictorios, como por ejemplo Don Quijote y Sancho Panza, Sherlock Holmes y Watson.

(Jorge Luis Borges, *16 consejos*)<sup>3</sup>

Entrando esta vez en la figura del antagonista, la novela enigma dispone de un delincuente cuya identidad es desconocida. Ello se contrapone a la profesionalidad característica del antagonista contemporáneo, cuya identidad es conocida desde el principio de la historia y que incluso puede llegar a ser admirado. Esta diferencia no es compartida exactamente en el *némesis* de Holmes, creando un interesante desequilibrio.

---

<sup>3</sup> Adolfo Bioy Casares, en un numero especial de la revista francesa *L'Herne*, cuenta que, treinta años atrás, Borges, Silvina Ocampo y él mismo proyectaron escribir a seis manos un relato ambientando en Francia y cuyo protagonista hubiera sido un joven escritor de provincias. El relato nunca fue escrito, pero de aquel esbozo ha quedado algo que pertenece al propio Borges: una irónica lista de dieciséis consejos acerca de lo que un escritor no debe poner nunca en sus libros.

El Profesor James Moriarty, aunque no dado a llamar la atención en público, es un personaje reconocido socialmente. Eso sí, su fama no viene de sus actos criminales sino de sus dotes como matemático: «una araña en el centro de una gigantesca red del crimen y solo el sabe cómo se mueve cada hilo de su red», en palabras de Holmes. Un personaje equiparable, en gran medida, dentro de la novela a tratar, a Herodes.



*Fotograma de Laura (1944). En el film noir, el protagonista masculino suele estar obsesionado por la 'femme fatale', que a menudo es la causa de su perdición o de su muerte.*

Es también destacable la aparición contemporánea de la mujer que, de hecho, es capaz de matar; en la última novela de Connolly recordamos a Carrie Saunders. Este elemento es inconcebible en el marco tradicional, incluso en novelas donde existe algún personaje femenino de cierta relevancia, como bien pudiese ser Irene Adler, de Conan Doyle, la única antagonista por la que Holmes sintió admiración y, según Watson, la única mujer por la que el misógino Holmes hubiese sido capaz de sentir algo parecido al amor. Sin embargo, incluso existiendo muchas mujeres protagonistas, la mayoría lo son junto a una figura masculina; por muy dominante que sea una mujer, no hay historia sin una figura masculina de igual prominencia: sin un hombre que destruir no hay mujer fatal. En lo contemporáneo, este personaje femenino comienza a distorsionarse hasta alcanzar extremos ejemplos como Kill Bill, el sanguinario personaje de Quentin Tarantino, que sobrepasaría lo imaginable para los ojos de lo enigmático y sugerente. Igualmente hemos experimentado una transición en la propia trama, cada vez mas cargada de realismo, sexo, violencia o espionaje hasta alcanzar, en las últimas décadas,

el denominado género *gore*, completamente vacío de argumento. La novela de Connolly, por el contrario, goza de un inmenso entramado de relaciones entre personajes y hechos:

Merece la pena dilucidar en qué andan atareadas esas mujeres durante todo el día... No puedo soportar a la mujer que calcula y comete fríamente un crimen monstruoso.

(Juvenal, *Sátira VI*)

En cuanto al proceso de estructuración de la trama en la novela enigma y la novela negra, éste puede diferir tanto que resulta complicado establecer unos principios. Quizá el rasgo más característico que suele mantenerse estático es la tradicional indagación racional, puesto que siempre habrá alguna pista en la novela detectivesca que haga posible la solución del crimen. En la novela negra se sigue un proceso de búsqueda muy dinámico, donde el principal instrumento son el diálogo y la acción, que hacen el movimiento más acelerado y cinematográfico.

La estructura temporal de la novela goza de cierta complejidad. Como lectores, lo primero que nos encontramos es una analepsis (lógicamente solo alcanzamos esa deducción cuando el fragmento concluye). Concretamente, nos sitúa en «Bagdad, 16 de abril de 2003» para pasar, en el siguiente capítulo, a «Cape Elizabeth, Maine, mayo de 2009». Aceptamos por descontado que el comienzo *in medias res* es el más aceptado y el de mayor suspense. Sin embargo, situándonos en la línea temporal de la novela, lo sucedido en Bagdad es anterior a todos los hechos que se narran. De este modo, numerosos personajes, lugares o pasajes de la trama nos son descritos a través de *flashbacks* a lo largo de la novela.

El empleo de la figura del narrador es también de lo más variable. A lo largo de la novela nos encontramos con las tres principales clasificaciones de narradores: homodiegético, heterodiegético y autodiegético. Aunque el mayor peso recae sobre Parker y sus cinematográficas reflexiones *en off*, ciertos fragmentos de la historia nos son contados en primera persona por diferentes personajes. Este punto es de especial relevancia, puesto que sirve para afirmar que la información no es del todo subjetiva; existen más puntos de vista aparte del de Parker. En uno de los fragmentos que da comienzo al capítulo 4, por ejemplo, observamos una transición de las voces: comenzando en un narrador heterogéneo y omnisciente, la voz se traspasa al personaje principal en la línea «Marchaos. Dejadme solo». No se trata de un diálogo exactamente (la prueba más evidente de ello es la ausencia de guiones), sino de un cambio de narración a autodiegética, todo ello para contribuir al suspense:

Un hombre aovillado sobre unas sábanas mugrientas se vio arrancado de su sopor por ese sonido. Supo de inmediato que eran ellos. Lo supo porque había desenchufado el teléfono antes de acostarse.

Tendido en la cama, sólo movió los ojos, dirigiendo la mirada lentamente hacia el aparato, como si ellos ya estuvieran allí y el mínimo cambio de posición pudiera revelarles que estaba despierto.

Marchaos. Dejadme solo. [...]

Soy cebo. Soy carnaza.

Voy a morir.

Tradicionalmente el éxito de una novela, dentro ahora del marco de la trama general, yace en un final inesperado. En cuanto al marco espacial, el crimen (no necesariamente asesinato) de la novela-enigma, que busca la mayor implicación psicológica y por tanto toma lugar en lugares cerrados, se enfrenta a la violencia en las calles de la novela negra. Suele ser común dejar pistas falsas para despistar al lector o dejar un eslabón por resolver. Decía Agatha Christie que la mejor receta para la novela policíaca era que el detective no debía saber nunca más que el lector, algo que quizá debería tomarse en cuenta puesto que, tras Shakespeare y la Biblia, sus obras han sido



las más vendidas. Desde luego, la sensación de leer un desenlace donde la solución yace en hechos omitidos completamente al lector es, como poco, desagradable (y de lo más sencilla para el autor). En *Voces que susurran*, Connolly no nos omite ningún dato. Sin embargo, los fragmentos donde el irlandés logra un mayor suspense se encuentran precisamente en determinadas descripciones, y no en el propio argumento, cuyo desenlace puede resultar evidente.

Algo que sí encontramos en ambos géneros, pues es irremediamente aceptado, es la *búsqueda del suspense*.

Los maestros de nuestra profesión... trascienden tanto la estructura dramática como el diálogo y crean una nueva forma de tensión que, en mi opinión, no había existido en ninguna otra forma de expresión dramática; la tensión de la atmósfera gráfica y de las imágenes cambiantes.

(Paul Willamen, *Max Ophüls*)

Imagínese a un hombre sentado en el sofá favorito de su casa. Debajo tiene una bomba a punto de estallar. Él lo ignora, pero el público lo sabe. Esto es el suspense.

(Alfred Hitchcock)



John Hartigan (Bruce Willis) en la adaptación del cómic de Frank Miller *Sin City* (2005).  
El llamado estilo *neo-noir* utiliza gran parte de los elementos del cine negro.

En el apartado del crimen es donde quizás encontremos menos diferencias. En ambos géneros el crimen desencadena la acción y simboliza el deseo inconsciente de cada lector de transgredir la ley. Igualmente, el asesinato es siempre el mayor reclamo para cualquier historia detectivesca. Aunque ciertas aventuras de la novela-enigma comienzan y terminan con un simple robo, como *El Carbunco Azul o Escándalo en Bohemia*, el primero de los 56 relatos cortos sobre Sherlock Holmes, en muchas otras se interpone un homicidio. Esto se debe a que el asesinato es la máxima violación del orden y por tanto atrae el máximo interés.

En lo psicológico, la novela-enigma jamás se adentró en los funcionamientos mentales que pudiesen llevar al crimen. Es la novela negra la que, en lugar de representar el asesinato como un hecho extraño, ahonda en la crueldad, la violencia o la brutalidad. Una vez más volvemos a la misma tesis: la transición desde lo sugerente hacia lo explícito.

Recordamos también que en el nacimiento de la novela negra se da tras el crack de los años 20, donde la criminalidad comienza a volverse habitual en las calles de las grandes metrópolis. Esto, al menos, servirá como inspiración a grandes obras.



En Italia, durante treinta años bajo el dominio de los Borgia, tuvieron guerra, terror, asesinato y matanzas, pero surgieron Miguel Ángel, Leonardo da Vinci y el Renacimiento. En Suiza tuvieron amor fraternal; tuvieron quinientos años de democracia y paz, ¿y qué produjeron? El reloj de cuco.

(Orson Welles, *El tercer hombre*)

Para cerrar este apartado y oponernos al crimen, es necesario hablar de la justicia. Un dato de cierta relevancia en la novela criminal es que ésta trata de revelar las condiciones sociales que hacen llevar a cabo el crimen, es decir, lo que la Guerra de Irak es para los criminales de *Voces que susurran*. En la novela-enigma, el lector se sentía complacido cuando las fuerzas del orden cumplían con su cometido y el criminal acababa entre rejas. En la novela negra existe una creciente desconfianza hacia el sistema judicial, que va configurando poco a poco el carácter de los protagonistas, llevándolos en numerosas ocasiones a llevar a cabo su propia justicia. Además, tanto en el género negro como en el policíaco los muertos hablan poco. Es en las novelas de John Connolly donde los muertos reclaman no ser olvidados, ser escuchados, ser vengados.

## CONCLUSIÓN CRÍTICA SOBRE LA OBRA

### *Rara avis*

John Connolly es un espécimen pendiente de ser taxonomizado por la comunidad negrocriminal. Por muchos motivos. Para empezar, los irlandeses no escriben novela negra. Él sí lo hace, pero su perímetro básico queda delimitado por Maine, un estado en el que no hay un solo detective ejerciendo excepto su Charlie «Bird» Parker. También es una rara avis por haber introducido el terror paranormal en el género, algo que asegura que le ha merecido muchas críticas de sus colegas («el género negro es muy conservador; Si fuera un hombre blanco sólo querría casarse con mujeres blancas»), ignorantes de que el fantástico y el criminal tienen una misma raíz («el miedo a que te toque una mano oscura»). Quizás son los aires de Maine, ya que ahí vive y sitúa también sus libros Stephen King. (*Qué leer*)

Como citamos anteriormente, el gran acierto de la obra es encajar los elementos de la novela terrorífica en el plano discursivo de la narración policíaca. Este comentario crítico, sin embargo, tratará únicamente lo relacionado con el volumen *Voces que susurran* (definitivamente no la mejor novela de Connolly, pero que se mantiene en pie por sí sola) en la medida de lo posible. Pese a la evidente narración de carácter cinematográfico, esta novela no es una de las que clasificaba Cortázar como un mero guión sin imágenes.

Irónicamente, a cualquiera puede darle la sensación de que Connolly sienta algo de miedo al escribir los pasajes sobrenaturales, puesto que sabe que podría perder ciertos lectores. Por tanto, intenta camuflarlo mediante una ingente cantidad de narraciones hasta que no le queda más remedio que enfrentarse cara a cara con el problema. Los efectos de un proceso como ese resultan más que evidentes sin ni siquiera haber leído la novela. Grandilocuentes referencias a deidades del inframundo sumerio como Nergal o

Ninazu, así como todo lo referente a la mítica *Caja de Pandora*, queda reducido a un mal sabor de boca en el desenlace; sin atisbo alguno de una vuelta de tuerca:

¿Cuál es el límite para ser creíble?

Es una pregunta de un millón de dólares. Depende del lector. Algunos encontrarán que en mis libros lo sobrenatural hace sombra, pero para otros cualquier pizca de condimento sobrenatural es demasiado. Soy muy consciente de no sobrecargar los libros. Había un escritor, el padre Ronald Knoxs, que en los comienzos del siglo XX formuló las siete leyes de la literatura policial. Y son muchos los críticos que piensan que deberíamos seguir esas reglas. Y una de esas reglas era no a los fantasmas.

Del mismo modo, el número de personajes muertos asciende vertiginosamente conforme la novela avanza, lo cual es la solución más sencilla para que el autor no tenga que preocuparse del futuro de los personajes una vez terminada su novela. En definitiva, pone en práctica la célebre cita de Bacon: «Tres pueden guardar un secreto, si dos están muertos.» En palabras de Savater, «cuantos más muertos hay, más torpe es el autor [...] no tiene gracia [...] el derroche de hemoglobina es un poco burdo.» Y, actualmente, en palabras de Connolly, «Es muy fácil usar la violencia como motor para que las novelas marchen [...] si hay menos violencia es porque espero estar convirtiéndome en un mejor escritor.»

Así pues, es posible que en esta última aventura de Parker la manera de narrar los hechos sea más interesante que la trama en sí. Sin lugar a dudas, el verdadero encanto de la obra reside en el carácter de los personajes y las duras escenas de violencia. Recordamos a propósito la escalofriante descripción en *Todo lo que muere* (1999) y unas palabras del propio Connolly al respecto: «No todo vale en función de un chute visceral. Hoy soy menos violento, hoy eliminaría cosas de mi primer libro.»

Entre los personajes más destacables encontramos a *El Coleccionista*, que se define a sí mismo de la siguiente manera:

No soy un simple asesino: soy un instrumento al servicio del Ser Divino. Soy el asesino de Dios. No toda su obra es hermosa. [...] Yo existo entre la salvación y la condenación. Suspendido, si lo prefiere: un hombre oscilante.

Este personaje, sin embargo, no es ni mucho menos capaz de mantenerse sobre su propio pie en esta novela. Al igual que Louis y Ángel, su trasfondo se encuentra en las demás novelas de la serie y, a diferencia del de Parker, no es recordado esta vez. La intervención del Coleccionista es de hecho casi gratuita.

Sin embargo, Connolly nos sorprende con otro personaje, Herodes, infinitamente más decisivo en la trama e interesante. Esta abismal diferencia no se debe a la torpeza del escritor irlandés, sino a que Herodes es el único que hace su primera (y

probablemente única) intervención en *Voces que susurran*. Con profundos conocimientos en arqueología, se nos dice que Herodes no disfruta matando, aunque es terriblemente bueno haciéndolo: «No había extraído ningún placer al causar daño al



hombre que ahora agonizaba en la silla, y en cuanto averiguó todo lo que deseaba saber, dejó de manipular el interior de su cuerpo». Pero esta mente del crimen, como todo en la novela, encuentra un final de lo más clásico, evidente y en definitiva insípido. El lector, con enormes expectativas, se encuentra en este momento con una expresión de la más absoluta indiferencia. Comparable sin duda al desenlace del *Hombre de Negro* en la serie *La Torre Oscura*, de Stephen King, que bien podría haberle servido de inspiración, puesto que, «además de un comprador compulsivo de discos, John Connolly, el padre del único detective de Maine, es fan de Stephen King».

El papel del personaje femenino queda en un profundo segundo plano. Pese a que el texto nos indica varias veces que sería imposible que surgiese algo entre Parker y Saunders es inevitable planteárselo. El papel de esta mujer en la trama es como poco cuestionable, un tímido intento de girar la tuerca para concluir.

Así pues, la figura de mayor peso en *Voces que susurran* continúa siendo Charlie 'Bird' Parker. Despojar a este personaje de toda su trayectoria anterior en la serie de novelas con tal de quedarnos con la sola impresión en *The Whisperers* lo dejaría en un lugar francamente terrible, si bien es cierto que se dan varias pistas de su trasfondo que, a los ojos de un buen lector, podrían dar una visión más o menos profunda de su verdadero carácter. ¿Degradado de detective de policía a investigador privado o camarero en un bar de copas cuando no hay trabajo? Parker sufre constantemente accidentes en su vida que lo van reduciendo, y por tanto es sin duda el antiheroísmo personificado<sup>4</sup>. Esto es debido a la pesadilla fatalista del universo negro, repleto de extrañas sincronías, sucesos inexplicables y encuentros casuales que crean una cadena de acontecimientos que suelen arrastrar a sus desafortunados protagonistas a un final anunciado: «No importa el camino que tomes –decía Al Roberts (Tom Neal) en *Detour* (1945)–, el destino siempre te pone la zancadilla». Resulta bastante curioso el hecho de que Fereydoun Hoveyda, en su *Historia de la novela policial*, nos dé una pista de la

<sup>4</sup> Una nueva referencia al Quijote, puesto que se clasifica como antihéroe al ser una parodia del héroe de su época.

transición hacia la figura del antihéroe. Es especialmente relevante, puesto que su estudio es anterior a la novela negra:

Otro de los temas que se repiten en la obra de William Irish es el de la soledad del hombre en la urbe moderna. Este es el motivo por el que sus personajes son la mayoría de las veces seres banales y cotidianos: en cierto sentido, a través del «suspense» y de la angustia, Irish nos describe la alineación del hombre de hoy, y quizá sea ésta, a fin de cuentas, la razón por la que está mas cerca de nosotros que otros muchos novelistas.

No se trata del héroe intocable: cuando a Charlie Parker lo acorralan entre varios hombres, le dan una paliza. Pese a todo, 'Bird' se contenta con estar medianamente bien, es decir, con trabajo y sin una bala en el cráneo. Y es que es él el motivo principal por el cual los lectores continúan leyendo la serie:

He llegado a aceptar que el afecto de mis lectores, si es que existe, esta altamente ligado con su cariño por mis personajes. Con esto quiero decir que, si muriese, estarían preocupados, pero si matase a, digamos, Charlie Parker, estarían de hecho muy cabreados. No me lo tomo como algo personal. Si mis lectores escogen sentir con mas fuerza los personajes ficticios que a mí, un ser vivo, una persona que respira con facturas a pagar y perros que pasear, que así sea.

Sin duda, encontramos la faceta más interesante del personaje en su condición de *ángel vengador*:

Si te hago una pregunta, ¿me contestarás con sinceridad? –dijo.

Siempre he intentado ser sincero contigo.

Rachel asintió. Lo sé, pero esto es importante. Necesito asegurarme.

Pregunta.

¿Necesitas la violencia, Bird?

[...]

Durante un tiempo sí que la necesité –admití.

¿Y ahora?



El original Charlie 'Bird' Parker. Durante la novela se hacen referencias a otros músicos de jazz, como Bill Evans, lo que nos da una idea de las fuentes de inspiración de Connolly.



Peter Falk, en la serie de televisión Columbo (1971-1978), es otro ejemplo de antihéroe.

No la necesito, pero la utilizaré si me veo obligado. No me quedaré de brazos cruzados viendo cómo sufren personas inocentes.

Rachel se inclinó y me besó la mejilla con delicadeza. Cuando se apartó, advertí ternura en su mirada.

Así que eres el ángel vengador –dijo.

Algo así –contesté.

Adiós, pues, ángel vengador –musitó Rachel.

Poco se puede añadir que no sea evidente ya. Charlie Parker viene a limpiar esto de monstruos. Charlie Parker no es un asesino, no está a su mismo nivel. Charlie Parker no se mancha las manos. A su juicio, ciertas criaturas «viven en el dolor y su único cometido es infligir ese dolor a los demás». Por tanto, y debido a su psicología patológica, tienen que ser exterminadas. Dice el autor que ciertos

lectores lo «asocian a una ausencia de sensibilidad y no creo que sea el caso.». Como dice Maurice, el luchar (Kola Kwariani) a Johnny (Sterling Hayden) en *Atraco perfecto* (1956):

Tienes mis simpatías, Johnny. Todavía no has aprendido que en esta vida debes ser como todo el mundo. La mediocridad perfecta. Ni mejor ni peor. Tu individualidad es un monstruo y debes estrangularla en la cuna para que tus amigos se sientan cómodos. ¿Sabes? A menudo he pensado que a los ojos de las masas, gángster y artista son una misma cosa. Se les admira y venera como a héroes, pero siempre está presente el deseo subyacente de verles destruidos en la cima de su éxito.

Las cosas siempre parecen mas justas cuando miramos hacia atrás, y es desde esa torre inaccesible del pasado desde donde se asoma la nostalgia para hacernos señas.

(James Russell Lowell)

El propio Connolly nos plantea el dilema en una entrevista de El País: «Parker se siente atraído por el mal. Hay algo de mal en él. En cada historia sacrifica un poco de humanidad. Aquí se plantea la gran pregunta de la novela: ¿Está bien cometer un pequeño pecado para evitar un mal mayor?»

¿Y por qué no?



John Murdoch (Rufus Sewell) en *Dark City* (1998). Otro ejemplo de cine *neo-noir*.

## Bibliografía

- ÁLAMO FELICES, F. (2011), «Novela criminal e hibridismo genológico: el tratamiento de lo sobrenatural en la serie policiaca Detective Charlie Parker de John Connolly», *Álabe* 4, diciembre 2011 [<http://www.ual.es/alabe>]
- BILBAO, H. (2011), «Entrevista a John Connolly», *Clarín* (01/02/2011).
- CONAN DOYLE, A. (1891). *The Memoirs of Sherlock Holmes*.  
— (1892). *The Adventures of Sherlock Holmes*.
- CONNOLLY, John (2010), «John Connolly: un escritor único en su género (negro)», *Qué leer* (7/5/2010) [Recurso digital anónimo: <http://www.que-leer.com/7925/john-connolly-un-escritor-unico-en-su-genero-negro.html>. Consultado el 1 de septiembre de 2011].
- CONTRERAS, E. (2011), «Héroes o anti-héroes, la creación de un detective de ficción», *Revista La Negra. Novela y cine negro* [Recurso digital: <http://www.revistanegra.cl/policial/novela-negra-y-policial/heroes-o-anti-heroes-la-creacion-de-un-detective-de-ficcion>. Consultado el 30/10/2012].
- CONTRERAS, L. (2011), «Por una novela negra ‘de altura’», *El País* (19/08/11).
- CHANDLER, R. (1950), *El Simple arte de matar*.

- DUARTE, E.I. (2011), «Novela Negra: el nacimiento de un género», *Suite 101* (20/10/2011)  
[Recurso digital: <http://suite101.net/article/novela-negra-el-nacimiento-de-un-genero-a70316#ixzz29YCUmzTD>. Consultado el 15/09/2011]
- ESCUR, N. (2010), «Entrevista a John Connolly», *La Vanguardia* (04/02/2010).
- FERNÁNDEZ, L. (2010). «Entrevista a John Connolly», *El Mundo* (03/02/2010).
- HOVEYDA, F. (1967), *Historia de la literatura policial*, Madrid.
- MORA, R. (2010), «Entrevista a John Connolly. Autor de la serie negra de Charlie Parker», *El País* (03/02/2010).
- SILVER, A. – URSINI, J. (eds.), *Film Noir*, Taschen.
- WILLAMEN, P. (ed.) (1958), *Ophüls*, Londres.

### Recursos digitales

- [www.johnconnollybooks.blogspot.com.es](http://www.johnconnollybooks.blogspot.com.es)
- <http://www.imdb.com>
- <http://www.revistalanegra.cl>
- <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/borges1.html>
- <http://cinemauniverse.blogspot.com.es>
- <http://www.sherlock-holmes.es>

### Filmografía

- The Third Man* (1949), Carol Reed.
- Laura* (1944), Otto Preminger.
- Criss Cross* (1949), Robert Siodmak.
- Force of Evil* (1948), Abraham Polonsky.
- The Killing* (1956), Stanley Kubrick.
- Detour* (1945), Edgar G. Ulmer.
- Sin City* (2005), Robert Rodriguez, Quentin Tarantino, Frank Miller.
- Dark City* (1998), Alex Proyas.
- The Big Combo* (1955), Joseph H. Lewis. (Fotografía de John Alton)
- Sherlock Holmes* (1984-1994 TV series), Granada Television.
- Columbo* (1971-1978 TV series), Richard Levinson y William Link.

# VOCES QUE SUSURRAN, DE JOHN CONNOLLY: UNA MIRADA ANALÍTICA E INTERPRETATIVA

SÁNCHEZ CAMACHO, Mélody\*  
melodysc.msc@gmail.com

*Fecha de recepción:*  
14 de febrero de 2013  
*Fecha de aceptación:*  
25 de febrero de 2013

**Resumen:** Trata el siguiente documento de un análisis de la obra *Voces que susurran*, de John Connolly. Posiblemente sean muchas las maneras de abordar el análisis de dicha obra; no obstante, la opción escogida, como veremos, consiste en hacer una bipartición, de modo que distinguimos en ella elementos externos (los relativos al texto: principalmente, características del género), y elementos internos (los que tienen que ver con lo descrito en el texto: psicologías). Nos centraremos en la segunda parte, la cual da pie a una serie de rasgos detectados de manera subjetiva.

**Palabras clave:** novela policial – racionalista – irracionalista – *in medias res* – estructura – narrador – personaje – antihéroe – moral – paranormal – personaje femenino – protesta

**Abstract:** The following document is an analysis about the novel *The Whisperers* by the author John Connolly. Probably, there are several ways to approach the analysis of the novel; nevertheless, the option chosen, as we will see, consists in making a bipartition, so that we distinguish external elements (those relative to the text: mainly, characteristics of the genre), and internal elements (those which have to do with the topic described in the text:

---

\* Este trabajo ha sido realizado para la asignatura «Introducción a la Historia de la Teoría de la Literatura», y ha contado con la guía del Dr. Francisco Diego Álamo Felices, profesor del área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Almería.

psychologies) in it. We will focus in the second part, which gives rise to a number of features detected in a subjective way.

**Keywords:** crime fiction – rationalist – irrationalist – *in medias res* – structure – narrator – character – antihero – morality – paranormal – female character – protest

## 1. ANÁLISIS EXTERNO DE LA NOVELA

### 1.1. Novela policial: la novela negra

*Voces que susurran* es una novela del llamado género policíaco:

Es un tipo de relato en el que se narra la historia de un crimen, cuyo autor se desconoce, y en el que, a través de un procedimiento racional, basado en la observación e indagación (llevada a cabo, normalmente, por un detective), se logra descubrir al culpable o culpables. (Estébanez, 1996: 760)

A grandes rasgos, este es el esquema base sobre el que se cimenta la novela de nuestro estudio. No obstante, tanto por sus características como por el contexto del propio autor, podemos encuadrarla dentro un subgénero más concreto, el de la llamada «novela negra». No deja de seguir la línea tradicional de crimen, investigación por un detective, resolución y persecución de los culpables, pero se diferencia en que el interés ya no se focaliza tanto en el proceso resolutorio, sino «en la configuración de un cuadro de conflictos humanos y sociales, además de un estudio de caracteres, a partir de un enfoque realista y sociopolítico de la contemporánea temática del crimen» (Coma, 1980). Entre sus antecedentes, encontramos al que es considerado el padre de la novela policíaca, E. A. Poe con *Los crímenes de la calle Morgue*, obra en la que aparece el armazón literario anteriormente mencionado: un crimen misterioso, con su respectiva investigación basada en una escrupulosa observación y razonamiento, que lleva al hallazgo de la solución, así como la presencia de la figura del detective (Dupin), a cuyo trabajo le debemos la resolución del caso. Más tarde, representantes de este género serán A. C. Doyle con la serie del detective Sherlock Holmes, o A. Christie, con Hercule Poirot.

Esta novela negra surge en Norteamérica, ya que encuentra su atmósfera en los «felices años veinte», destacados por la aparición de las culturas de masas (aglomeraciones urbanas, apogeo de los medios de comunicación) y del consumismo en una sociedad que demanda un elevado nivel de vida, lo que propicia, como la otra cara de la misma moneda, el aumento de los negocios sucios (dinero, alcohol, prostitución, apuestas), con la correspondiente violencia derivada de los «ajustes de cuentas». Este clima corrompido es gestionado por un nuevo tipo de personajes: bandas organizadas de traficantes, que consiguen favores de las propias instituciones administrativas y que imparten justicia (alcaldes, jueces, policía). Frente a éstos se erigen las figuras del periodista, el abogado y, sobre todo, el detective, que tratan de restaurar el orden perdido.

## 1.2. Dualidad de razonamiento

Dentro de la novela negra, y de la novela policial en general, distinguimos dos modelos de razonamiento a la hora de actuar. Éstos son:

- Uno racionalista. Siguiendo un orden lineal, los sucesos son explicados y deducidos atendiendo a la lógica. Cualquier novela que pretenda ceñirse a la realidad contará con esta vía, al menos parcialmente, y así lo hace la nuestra. El autor realiza con relativa frecuencia recapitulaciones en las que se pone de manifiesto esta lógica autorreflexiva:

Para los inspectores a cargo de la investigación, enseguida quedó claro que Jeremiah Webber en realidad no se había quitado la vida, no a menos que fuera un perfeccionista y, después de fallar el primer disparo en la cabeza, hubiese reunido la voluntad y la fuerza necesarias para descerrajarse otro más a fin de rematar la faena. Dado el ángulo de entrada de la bala, además habría tenido que ser contorsionista, y posiblemente sobrehumano, habida cuenta de las catastróficas lesiones infligidas ya por el primer tiro. Daba la impresión, pues, de que Jeremiah Webber había sido asesinado [...]. ¿Quién intenta presentar un asesinato como suicidio y luego echa a perder el buen trabajo previo disparando una segunda vez? Un aficionado, ¿quién si no? (Connolly, 2011: 103)

- Uno irracionalista. Por otra parte, tenemos en cuenta lo contrario a la lógica: las explicaciones atienden fundamentalmente a sentimientos, intuiciones, emociones, etc. Es justamente por una intuición que comienza la investigación: Bennett Patchett se siente receloso hacia Joel Tobias, y, aunque no tiene pruebas que confirmen su corazonada, así se lo hace saber al detective:

Cuando Joel Tobias vino a Downs, también vi daños en él, y no sólo en la mano y la pierna. Traía heridas internas, estaba desgarrado por la rabia. Yo olí esa rabia, la detecté en sus ojos. No necesitaba que nadie me lo explicara [...]. Es malo para ella, y, además, es sencillamente una mala persona [...]. No lo sé con seguridad. Es un presentimiento visceral. (Connolly, 2011: 38-39)

### 1.3. Estructura

Así, observamos que la estructura del relato consta de los siguientes elementos:

- Un desorden inicial, al margen del crimen o crímenes que se van a producir (el suicidio de Damien Patchett, el asesinato de Jeremiah Webber, etc.), ya que el clima está en permanente enrarecimiento (en el caso de *Voces que susurran*, la corrupción de la tranquilidad viene dada por el negocio lucrativo gestado durante la guerra por los soldados del pelotón, el de contrabando de antigüedades). Esto se debe a que la realidad de la novela negra es más típicamente violenta, indivisible de la corrupción, la crueldad, aspectos de la sociedad que pretende denunciar.
- Tiene lugar el suceso desencadenante (suicidio de Patchett).
- Se da, a continuación, un proceso dinámico que consiste en la búsqueda activa de respuestas (indagaciones de Charlie Parker, desde perseguir a Joel Tobias hasta preguntar a Jimmy Jewel).
- Ese proceso lleva al esclarecimiento del crimen, a menudo ofreciendo un desenlace sorprendente por lo inesperado que resulta, y esto debería desembocar en la restauración del orden inicial. Sin embargo, es poco probable que esto ocurra, precisamente por el desorden inicial ya mencionado, es decir, el crimen queda resuelto pero o bien los criminales no son capturados (ninguno de los involucrados en el negocio carga con las represalias), o bien han ocurrido tragedias irreparables (por ejemplo, las muertes de Joel Tobias o Jimmy Jewel) o, finalmente, no hay una solución definitiva (la frontera canadiense continúa siendo lugar de encuentro de traficantes).

### 1.4. Comienzo

De entre los tres comienzos conocidos, el más empleado en la novela policíaca, también en el caso de *Voces que susurran*, es el llamado *in medias res*. Teniendo en cuenta el orden de narración, la novela comenzaría con dos analepsis: en primer lugar, el hecho más alejado del presente novelístico, el episodio del doctor Al-Daini en el museo, y después, el relativo al suicidio de Damien Patchett. Tras este fenómeno, la acción se desarrollará con normalidad, interrumpida en ocasiones por digresiones (narración del asesinato de Sally Cleaver a raíz del presente que remite a vivencias anteriores, por

ejemplo) y más analepsis (las que describen lo ocurrido en Iraq). Así pues, retazo a retazo de información, se terminará componiendo toda la historia.

### 1.5. Narradores

Lo más destacable es, sin duda, su carácter dual, lo que nos permite acceder a una realidad más completa y, también, más compleja, gracias a ese doble punto de vista, que combina la objetividad con la subjetividad.

- Por orden de importancia, tenemos que comenzar hablando del narrador «intradiegético» o «autodiegético». Narra los sucesos en primera persona y es un personaje dentro de la historia (es, pues, «homodiegético» a la vez). Como personaje, tiene que cumplir por necesidad lo que esto implica, es decir, toda la información que posee la ha percibido con sus propios sentidos o se la han contado. Puede expresar sus propios pensamientos y opiniones, pero no las de los demás, a menos que éstos se las cuenten. En este caso, el narrador es el protagonista de toda la acción, el detective Charlie Parker, y como tal, a través de sus palabras, vamos siguiendo los pasos más directos de la investigación. Este narrador lo encontramos en pasajes intercalados.
- Por otra parte, para el resto tenemos un narrador «heterodiegético». Narra en tercera persona desde fuera de la historia, luego no se identifica con ningún personaje. Nos cuenta el resto de la trama, aquella a la que no accede Charlie Parker, ya sea parte de la historia o vivencias y pensamientos de otros personajes.

Sin embargo, estos dos narradores terminan confundándose en uno solo al mismo tiempo que se unen las dos ramas de la historia. Tras un capítulo de narración de hechos por el narrador heterodiegético (es imposible que sean conocidos por el otro narrador, ya que, como personaje, no estaba allí para vivirlos ni nadie se los ha contado), para denotar que irrumpe el protagonista, identificado como narrador autodiegético, el último apunte se hace en primera persona:

Cuando Karen llegó a la sala de estar, se detuvo.

–Siga... –empezó a decir Herodes antes de ver lo que Karen ya había visto.

Había allí tres hombres, todos armados, apuntándole a la cabeza.

–Déjela ir –ordené-. (Connolly, 2011: 345)

Por último, encontramos, como algo excepcional, la introducción de otro narrador autodiegético que se identifica con el personaje de Herodes:

Se notó pálido [...]. Seguía sin entender por qué no sentía dolor.

Debería sentir dolor. Quiero dolor. El dolor confirmará que estoy vivo y no...

(Connolly, 2011: 175)

## 1.6. Personajes

Son muchos y muy variados los personajes que encontramos en la novela. No obstante, vamos a centrarnos en la descripción de los principales.

- Personajes principales.
  - *Protagonista.*– Es, obviamente, el investigador. En este caso, se trata de Charlie Parker, que, además, es un individuo perteneciente al campo de lo privado (algo muy característico en la novela negra), si bien perteneció al público. Sin embargo, para abarcar a la totalidad de los personajes, tenemos que ampliar este campo, estableciendo una jerarquía. Así, a Charlie Parker le seguiría Joel Tobias, amigo de Damien y pareja de Karen Emory, motivo de sospecha de Bennett Patchett hacia Tobias.
  - *Antagonista.*– Se puede identificar como antagonista al llamado «Coleccionista». No obstante, la historia es más compleja que un enfrentamiento entre uno y otro, por lo que reducir el análisis de la novela a éste sería un gran error. El individuo antagónico, considerando al Coleccionista como tal, es profesional, pero no en el sentido de pertenecer a



(El actor Robert De Niro en el papel de Max Cady en El Cabo del Miedo)

una organización de crimen organizado, sino que tiene una fama labrada (de nuevo, figura típica en este tipo de novela). A éste le sigue Herodes, el personaje más misterioso y paranormal. Ambos antagonistas resultan ser dos eruditos, dos auténticos artistas en su oficio, lo que sin duda nos recuerda a Max Cady, el criminal protagonista de *El cabo del miedo*, quien adquiere dicha condición con el objetivo de convertirse en su propio abogado y conseguir salir de la cárcel.

- *Relacionante*. Esta categoría aumenta a medida que avanza la historia. Sin embargo, el relacionante principal que desencadena toda la trama es Damien Patchett, un joven veterano de guerra que se suicida en extrañas circunstancias. También encontramos entre este grupo a Foster Jandreau, policía asesinado, familiar de Bobby Jandreau, y a Roddam.
- Personajes secundarios
  - Sobre todo, encontramos en este grupo a los llamados *confidentes*, aquellos que proporcionan información de relevancia. Comenzando por Bennett Patchett, el padre de Damien, quien contratará los servicios de Parker, le siguen: Jimmy Jewel, empresario de manos sucias; Bobby Jandreau, compañero de pelotón de Damien y Joel; Ronald Straydeer, Harold Proctor y Stunden.
  - *Ayudantes*, como lo son la pareja homosexual Ángel y Louis, dos esbirros de Parker.
  - *Oponentes*, criminales de menor rango. Encuadraríamos dentro de esta categoría a Carrie Saunders, exveterana y estudiosa de la causa de los suicidios entre compañeros; otros miembros del pelotón Stryker C, como Vernon o Pritchard; la mafia mexicana dirigida por Raúl.
  - Finalmente, destacaré a otros personajes que no pueden ser introducidos en ninguna de las categorías anteriores, como, por ejemplo, el Doctor Mufid Al-Daini y el camarero Earle Hanley.

## 2. ANÁLISIS INTERNO DE LA NOVELA

### 2.1. Protagonista: el antihéroe



El protagonista de un relato se ha relacionado tradicionalmente con el *héroe*, un personaje generalmente masculino, dotado de cualidades excepcionales (inteligencia, intuición...) y que, gracias a ellas, lleva a cabo labores extraordinarias dignas de reconocimiento. Pues bien, en los últimos tiempos y desde más antiguo, en un intento de todas las artes por reflejar fielmente la realidad a fin de atraer al público por su identificación, surge la figura del *antihéroe*. Técnicamente, desempeña el mismo papel que el héroe dentro de la historia, es decir, toda ella se desarrolla en torno a él, e incluso termina propiciando, de manera más o menos directa, la resolución del conflicto. No obstante, mientras que el héroe pertenece a un ideal cultural, erigiéndose como

una figura casi divina, el antihéroe representa todo lo opuesto: un simple componente más de esa comunidad, o más aún, con circunstancias muy adversas, más que las del resto; en su favor, debo decir que éste posee también más dureza, inclinación a la violencia justiciera y a la acción individualista al margen de la ley. Este antihéroe es, también, uno de los rasgos definitorios de la novela negra.

Charlie Parker, alias *Bird*, es un hombre que desde muy temprana edad se ve marcado por los reveses de la vida. Hay que mencionar que se conoce que dicho personaje está inspirado en el saxofonista del mismo nombre y apodo, quien tampoco tuvo una vida acomodada y finalmente falleció tras protagonizar dos intentos de suicidio anteriormente:

Cuando regresé a Scarborough en la adolescencia, tras la muerte de mi padre, no estaba de humor para andar en compañía de nadie, y solía ir a la mía [...]. Pero mi nombre había saltado a la prensa más de una vez [...] y se acordaron del muchacho [...] arrastrando ciertas historias acerca de su padre policía, un policía que había matado a dos adolescentes antes de quitarse él mismo la vida. (Connolly, 2011: 35)

Tras esto, siguiendo los pasos de su padre, se hizo policía y trató de reconstruir su vida, pero no era ni de lejos el fin de las desdichas. Habiendo formado una familia, un criminal acabó con ésta asesinando a su mujer Susan y a su hija Jennifer, tras lo cual comenzó una relación con otra mujer, Rachel, y tuvo otra hija, Sam, pero los fantasmas del pasado hicieron inviable esta nueva solución:

Después volví a Scarborough, a mi silencioso hogar. En otro tiempo, vivían conmigo una mujer y una niña [...] mantenía las distancias porque no quería ocasionarles ningún daño, y el daño me seguía a todas partes. El lugar de ellas lo ocupaban ahora las sombras de otra mujer y otra niña [...]. Me las había arrebatado un asesino [...]. Sentí el vacío de las sombras, el desinterés del silencio, y dormí plácidamente, solo. (Connolly, 2011: 50)

El plano familiar afectó, como es de esperar, al plano profesional. Fue expulsado del cuerpo de policía y ahora malvive con un empleo de detective privado y de camarero por las noches:

Desde que me devolvieron la licencia a principios de año, tras ciertos malentendidos con la policía estatal de Maine, llevaba una vida más bien tranquila. Había hecho algún que otro trabajo para las compañías de seguros, encargos aburridos [...] y ahora volvía a trabajar tras la barra del Great Lost Bear en Forest Avenue un par de días al mes. (Connolly, 2011: 33-34)

Mencionando, además, las habladurías que se despiertan a su paso:

Para serte sincero, tu reputación me pone un poco nervioso. (Connolly, 2011: 33)

He hecho algunas indagaciones sobre usted. Se ha labrado toda una reputación. (Connolly, 2011: 214)

Y me cae bien. Imagínese lo que dicen de usted aquellos a quienes no les cae bien. (Connolly, 2011: 259)

Ese derrumbamiento definitivo se debe a que la muerte de su familia lo dotó de una nueva moralidad:

Si Joel Tobias pegaba a su novia, merecía experimentar también él cierto dolor. Un asesino, un hombre a quien yo a mi vez le había quitado la vida [...] y en mi culpabilidad y rabia había permitido durante un tiempo que se transformasen en presencias vengativas y hostiles. (Connolly, 2011: 43)

Así, Charlie Parker decidió comenzar a vivir según sus propias normas y se declaró a sí mismo un «ángel vengador».

Por qué no mencionar un ejemplo de antihéroe ciertamente similar a nuestro protagonista: el sargento Bevilacqua, del escritor Lorenzo Silva:

–Dejadle pasar. Viene conmigo –dijo, imperiosa–.

–No podemos, princesa [...].

–¿Por qué?

–Lleva ropa de hipermercado.

No lo pude evitar: abrí los ojos como platos. Era cierto. (Silva, 2000: 77)

En este breve diálogo se pone de manifiesto la humilde condición del personaje, con, además, su humillación en público, algo que un héroe nunca experimentaría porque nadie podría abatirlo; al contrario que a Charlie Parker, que es un individuo de carne y hueso, un hombre, con sus debilidades y flaquezas. Así, la valentía y el honor pueden verse desvirtuados en situaciones de peligro real:

Cuando me sumergieron por cuarta vez, habría contado cualquier cosa con tal de poner fin a aquello, cualquier cosa. [...] y aborrecí el tono suplicante de mi voz. Había sucumbido [...]. Me avergoncé de mi debilidad, pero no quería sentirme otra vez bajo el agua. No quería morir así [...]. No me quedaba dignidad. (Connolly, 2011: 97-99)

Sin embargo, quizás sí tenga alguna esencia heroica, ya que, lejos de acobardarse y rendirse abandonando el caso, se reafirma en su empeño de capturar a los criminales:

Por lo que me habéis hecho, voy a mataros a todos. (Connolly, 2011: 101)

Pues es su trabajo la razón de seguir adelante y la vía de escapatoria de ese pasado que fue mejor, y cuyo recuerdo aún apena. En palabras de Bevilacqua:

A veces uno busca evadirse del trabajo, para relajarse, y resulta que es el trabajo (y sus avatares, fútiles o no) lo que sirve para aliviarse de otras cargas y otros problemas mucho más complicados e irresolubles. (Silva, 2005: 10)

## 2.2. Moral de los personajes: ¿bueno o malo?

Es, sin duda, uno de los puntos más conflictivos que tomar en consideración. Como hemos visto, la historia se rodea de una atmósfera rarificada. Tanto es así, que incluso los

personajes clásicamente *buenos* están también salpicados de alguna manera. Comenzando por el protagonista, de quien ya hemos hablado extensamente. Ha asesinado hombres del mismo modo que los asesina Herodes, o sus compañeros Ángel y Louis, además del Coleccionista, que es un reputado ladrón, o Jimmy Jewel, de cuyos negocios sucios tiene todo el mundo conocimiento. Sin embargo, ¿qué los diferencia?

Parker no puede considerarse un desalmado criminal, ya que sus circunstancias vitales lo llevan a buscar justicia, aunque sea al margen del resto de la sociedad. Así se considera él y lo consideran los demás personajes:

Usted es un romántico, señor Parker [...], un defensor de causas perdidas [...]. Esa tendencia le proporciona un sentido de finalidad, no porque se atenga a las exigencias más amplias de la justicia o la sociedad. En realidad, cuando sus propias necesidades y las del colectivo han entrado en conflicto, se ha decantado por lo general [...] del lado de las primeras. Eso no le convierte en mala persona, pero sí en una persona poco fiable. (Connolly, 2011: 287)

La razón es que, aun siendo usted un capullo, y creyéndose más listo que nadie pese a las abrumadoras pruebas en sentido contrario, considero que lucha por una buena causa. (Connolly, 2011: 270)

Llama la atención el siguiente fragmento, la conversación que mantienen en un primer momento Jimmy Jewel y Parker:

–¿No deberías llevar antifaz? –preguntó Jimmy–.  
 –¿Por qué? ¿Tienes algo que merezca la pena robar?  
 –No, pero pensaba que todos los vengadores llevabais antifaz. Así, cuando desaparecéis en la noche, la gente puede decir: «¿Quién era ese vengador enmascarado?» (Connolly, 2011: 83)

Los dos piensan en una figura misteriosa que lleva la cara oculta, lo que da lugar a una situación de ambigüedad, ya que esta figura puede ser tanto *buena* (un superhéroe) como *mala* (un ladrón). Por supuesto, lo que cada uno piensa tiene que ver con lo que espera del otro, es decir, el bueno espera algo malo del malo, y el malo, algo bueno del bueno, de la misma manera que, al escuchar a un drogodependiente hablar del «chocolate» o el «caballo», pensaríamos que se refiere a las sustancias en lugar de al dulce o al animal. Así, Charlie Parker, quien sabe a Jimmy Jewel experto en negocios ilícitos, piensa que se está refiriendo a la figura del ladrón y, conforme a esta suposición, le responde. No obstante,

Jimmy, por su parte, quien sabe a Charlie Parker una persona íntegra y de buen obrar, lo sugiere más en relación a la figura del superhéroe.

Sin embargo, Herodes, quien es abiertamente la reencarnación del mal, parece ostentar un carácter antitético al no disfrutar con el sufrimiento ajeno cuando lo aplica, o al presentar una palabra que cumple porque, en todo caso, sólo está interesado en ciertos propósitos, para cuya consecución emplea medios como la extorsión de Webber o la tortura de Karen Emory:

Webber había tomado una decisión, la decisión correcta a juicio de Herodes, y su hija viviría. Pese a sus amenazas a Webber, Herodes, que actuaba solo, no le haría daño. Ya que, a su manera, era un hombre de honor. (Connolly, 2011: 65)

Tampoco era cruel. Para él, el dolor y el sufrimiento eran un medio para alcanzar un fin, e infligirlos no le producía especial placer. Herodes no carecía de empatía, y debido a sus propios padecimientos era poco propenso a alargar el dolor de los demás. (Connolly, 2011: 310)

El Coleccionista, ladrón y, con ello, igualmente criminal, posee un perfil moral muy digno de su oficio:

Se veía a sí mismo como un hombre que saldaba deudas, que ajustaba cuentas. Algunos incluso lo habrían llamado asesino, porque en último extremo lo que hacía era matar, pero eso hubiera sido malinterpretar la labor del Coleccionista. Aquellos a quienes liquidaba por sus pecados habían perdido el derecho a la vida. (Connolly, 2011: 108)

¿No es, acaso, una descripción que concuerda perfectamente con Charlie Parker? Entonces, ¿qué los distingue? La clave está en que Charlie Parker guarda una inquietud moral, miedo, rabia, y otros sentimientos puramente humanos, detrás de sus actos; por su parte, el Coleccionista actúa por justicia más allá del propio ser humano:

El Coleccionista rara vez sentía inseguridad [...]. A quien debía temerse era a él, el depredador, el juez inmisericorde [...]. A fin de cuentas, el Coleccionista llevaba a cabo la obra de Dios. Era el verdugo de Dios. (John Connolly, 2011: 108-109)

Yo existo entre la salvación y la condenación. Suspendido, si lo prefiere: un hombre oscilante. (Connolly, 2011: 317)

Ambos personajes resultan ser las dos caras de una moneda. Es por esta analogía por lo que, al final, terminan cooperando a pesar de lo poco que se gustan el uno al otro:

Le propongo lo siguiente, ya que, por malo que me considere, el tal Herodes es peor. (Connolly, 2011: 320)

Como podemos ver, el bien y el mal aparecen homogéneamente entremezclados. Esto se debe a la atmósfera maldita en la que se desarrolla la historia. El mal es una nube de polución que impregna y pervierte, comenzando por el espacio físico:

Aquí la primavera era una ilusión óptica, una promesa hecha y jamás cumplida, un simulacro de nueva vida recubierta de nieve ennegrecida y hielo en lenta fusión. La naturaleza había aprendido a aguardar su oportunidad [...] a orillas de los pantanos, en los grandes bosques [...]. Y ahora mayo había traído por fin el verano, y todas las criaturas estaban despiertas. Todas las criaturas. (Connolly, 2011: 27)

Portland quedara reducida así a una sombra del gran puerto de aguas profundas. (Connolly, 2011: 81)

Hay un lugar en la novela en el que se recoge toda esta atmósfera, y es el Blue Moon («Luna azul»), el cual, desde el nombre, ya nos da la sensación de desasosiego y tristeza (*blue*, el color azul, está tradicionalmente asociado al decaimiento y la desolación). Se habla, incluso, del posible juego de palabras, al cambiar la palabra *moon* por *mood*, que significa «humor», de lo que resultaría algo parecido a «humor azul», es decir, ese humor abatido. El local hacía honor a su denominación:

En su día los lugareños lo llamaban el Blue Mood, «Tristeza», ya que ningún cliente salía de allí con el ánimo más alto que al entrar [...]. Era un local lúgubre. (Connolly, 2011: 29)

Y como suele decirse, las desgracias atraen a las desgracias: tras el asesinato de la muchacha Sally Cleaver allí, el local fue incendiado, según se cree, por la familia a modo de «ajuste de cuentas». Así, el Blue Moon queda reducido a ruinas desatendidas, inmutables e inamovibles, a modo de secuela de enfermedad, o cicatriz de herida de guerra:

Kyle y Bennett tenían razón: debería haberse demolido, pero allí permanecía, como una oscura célula cancerígena. [...] Por el espejo retrovisor vi cada vez más lejos los escombros del Blue Moon, hasta perderse de vista. Sin embargo dio la impresión de que algo quedaba en el espejo, como la huella de un dedo ennegrecido, un recordatorio dejado por los muertos de la deuda que los vivos tenían con ellos. (Connolly, 2011: 42)

Todo esto propicia un ambiente de desconfianza, explícito en el hecho de que todos los personajes van armados (Jeremiah Webber, Patchett padre e hijo, Karen Emory por petición expresa de Joel Tobias, Bobby Jandreau). Sin embargo, el personaje de Herodes no lo necesita, ya que su arma más poderosa es el aura de horror que lo rodea (desagradable aspecto físico debido a la composición de su cuerpo, enfermo y putrefacto, así como el mal ambiente que se genera con su presencia). Destaca en la cuestión de la desconfianza el hecho de que cada personaje actúe individualmente, ocultándose detalles relevantes los unos a los otros, especialmente el enfrentamiento entre las fuerzas del orden oficiales y las privadas:

No tenía mucho sentido callarme todo lo que sabía, pero decidí reservarme una parte, por si acaso. (Connolly, 2011: 261)

Muy característico de la novela negra es ese tosco entramado al margen de la ley. No sólo es conocido, sino que la población recurre a él cuando la vía legal no es del todo satisfactoria:

Y yo había observado que la mayoría de quienes acudían a mí [Charlie Parker] en busca de ayuda preferían un planteamiento más informal. (Connolly, 2011: 32)

Cuanto menos formal sea esto, mejor. (Connolly, 2011: 33)

Tanto es así, que incluso los miembros de la operación de contrabando se pelean y se traicionan entre sí:

–Proctor se raja [...]. Quiere dejarlo.

–¿Seguro que no se irá de la lengua? –preguntó Tobias–.

–Sabe que no le conviene.

Tobias no lo tenía tan claro. Se proponía cruzar unas palabras con Proctor cuando lo viese, sólo para asegurarse de que entendía cuáles eran sus obligaciones. (Connolly, 2011: 153)

Había llegado la hora de desprenderse del botín, sacar la mayor suma de dinero posible cuanto antes y desaparecer. (Connolly, 2011: 314)

Bobby Jandreau quería hablar. Quería contárselo todo porque al final sus compañeros se habían vuelto contra él. (Connolly, 2011: 267)

Dentro de la desconfianza ya analizada, cabe destacar que la historia es una carrera, en la que Charlie Parker busca el motivo del suicidio de Damien Patchett, lo que lo lleva al tema del contrabando, donde encontramos intereses enfrentados entre la operación de los veteranos de guerra, los cárteles de contrabando y los particulares como Jimmy Jewel. Parker y Jewel coinciden en el seguimiento de la pista de Joel Tobias. De la misma manera, Herodes compite en la caza de la caja (de lo que hablaremos más adelante) y es perseguido por el Coleccionista, quien, a su vez, rehúsa enfrentarse a él pero pretende arrebatársela para devolvérsela al doctor Al-Daini.

En conclusión, todos estos datos ofrecen la visión de una realidad muy compleja con clara tendencia a lo macabro y morboso. Es una realidad turbia, imperfecta, que en sus mejores momentos guarda cierta estabilidad pero muy fácilmente quebrantable. La solución no es la vuelta a la utopía de paz y no sufrimiento, sino el parcheado de los sucesos más purulentos (ni siquiera completa resolución), y la asimilación de que la vida continúa, en mejores o peores condiciones:

Era una solución intermedia, y no era la ideal, pero tales soluciones rara vez lo son. (Connolly, 2011: 76)

Aquel caso no tenía ni pies ni cabeza. A veces las cosas son así. (Connolly, 2011: 113)

### **2.3. Presencia de lo paranormal**

A pesar de ser un relato policíaco realista de corte racional, observamos la aparición de elementos sobrenaturales, que serán, además, un gran pilar de su composición. Desde la información más inmediata que recibimos de él, su título, ya estamos predispuestos a pensar que es inminente. Las *Voces que susurran* (en inglés, *The Whisperers*, «los que susurran») sugieren algún tipo de espíritus que persiguen a sus personajes. Y, efectivamente, así es. Las voces que susurran se encuentran presentes a lo largo de toda la novela, acompañando a todos y cada uno de los personajes, cada vez con más fuerza y persistencia:

[Damien] Le pedía a alguien que lo dejase en paz, que parase de hablar. No, que parase de susurrar. (Connolly, 2011: 41)

Ahora, cuando [Proctor] ponía la radio, los oía a ellos detrás de la música. (Connolly, 2011: 66)

Unas manos se posaron en su corazón [de Herodes], y una voz, baja e insistente, le susurró, le habló de secretos importantes, de cosas que deberían hacerse. (Connolly, 2011: 177)

A estas alturas, Jimmy conocía a Earle lo suficiente para adivinar cuándo ese fantasma en particular decidía susurrarle al oído. (Connolly, 2011: 186)

Pero lo peor de todo era que [Karen] no estaba sola. Percibía allí una presencia, con ella, y le susurraba. (Connolly, 2011: 197)

Si bien estos *whisperers* tienen una razón de ser, y no es otra que la de estar contenidos en una caja de la que hablaremos a continuación, y se dedican a acosar a los personajes relacionados con el asunto en cuestión, bien podría tratarse de los demonios propios de cada cual. Así, los dos primeros personajes han pecado al establecer contacto directo con la caja; el tercero es el emisario que pretende recuperar la caja; en el caso de Earle, es su culpabilidad por la eludible muerte de Sally, y en el de Karen, por su contacto con Joel Tobias, uno de los cabecillas de la operación. Al final de la novela, nos encontraremos de nuevo con ellos, pero habrán pasado del negro al blanco, de la maldad a la tranquilidad:

Y el aire nocturno trae los susurros del consuelo. (Connolly, 2011: 368)

Por otra parte, las voces son sólo una leve reminiscencia del auténtico fenómeno paranormal: los demonios contenidos en la caja, también ampliamente presentes:

Fue entonces cuando se encontró con los nombres, el de Enlil y su esposa Ninlil, y la historia de cómo Enlil adoptó tres formas, y fecundó a su esposa tres veces, y de esas tres uniones nacieron Nergal, y Ninazu, y otro, cuyo nombre se perdió, quedando ilegible por los daños causados en las viejas piedras sobre los que se había escrito la historia. Tres uniones, tres entidades: cosas del inframundo. Demonios. (John Connolly, 2011: 138)

Resultaba difícil mirar esas habitaciones sin imaginar huéspedes invisibles, huéspedes no deseados [...] huéspedes que se hallaban ellos mismos en estado de descomposición, sombras malévolas entrelazadas sobre camas cubiertas de hijas, cuerpos viejos y estragados unidos en un movimiento rítmico, seco, desapasionado, con cuernos en la cabeza... (John Connolly, 2011: 158)

El *Capitán* es, en palabras del Coleccionista, «la Oscuridad: la encarnación del mal. El Que Espera Detrás del Cristal». Este personaje, buscando liberar los tres demonios de la caja, salva a Herodes de la muerte para servirse de él en el mundo para llevar a cabo su propósito. Su presencia se basa en su reflejo en superficies y, además, es capaz de metamorfosearse adoptando formas inquietantes: una niña macabra en el caso de Herodes, un payaso (inevitable repercusión de la criatura diabólica *It*, de Stephen King) en el de Parker, y Clarence Buttle, un peligroso violador, en el de Karen.

La caja de la que tanto se ha hablado es el motivo en torno al cual se articula toda la trama. Literalmente, es uno de los tesoros extraídos del museo durante su saqueo. Se trata de una caja forjada en oro y, posteriormente, cubierta de plomo y pintada para ocultarlo. Se compone de un total de siete cierres conectados entre sí, todo ello para, figuradamente, constituir una prisión. En su interior se hallan los supuestos huesos de los tres dioses del inframundo provenientes de la leyenda sumeria, que luchan por salir. Es por esto por lo que cada mano que la toca, siente que se tambalea o que algo se desliza en su interior, como un animal:



*(La caja de Pandora, del pintor  
John William Waterhouse)*

Tres de los flancos tenían cierres en forma de araña, dos cada uno, y en la parte delantera había una única araña de mayor tamaño: siete cierres en total [...] consiguieron radiografiarla y averiguaron así que no era una sola caja, sino varias intercomunicadas. Cada una de las cajas interiores tenía sólo tres lados, siendo el cuarto en todas ellas una de las paredes de la caja mayor que las rodeaba; sin embargo, todas las cajas estaban provistas, al parecer, de siete cierres, sólo que la disposición de éstos difería ligeramente y su tamaño era cada vez menor [...] cuarenta y nueve cierres en total. Era un enigma, sin nada dentro salvo lo que la radiografía identificó como fragmentos óseos, envueltos, por lo visto, con alambre, y cada alambre estaba a su vez conectado a los cierres de las cajas [...]. Cuando la cogió de la mesa, creyó sentir que algo se movía dentro [...]. En todo caso, lo que había percibido no era el movimiento de un hueso, sino un cambio identificable en la distribución del peso de derecha a izquierda, como si un animal se arrastrara por el interior. (Connolly, 2011: 159-160)

Al final, Herodes se hará con la caja, pero no será él quien la abra, sino el hábil Coleccionista, que logra atrapar a aquél dentro y la devuelve al doctor Al-Daini.

Cabría establecer una comparación entre dicha caja de la leyenda sumeria y el mito griego de la caja de Pandora. Según éste, Prometeo fue castigado al recibir como regalo de los dioses a la mujer Pandora, quien portaba una caja que encerraba todos los males y por ello debía vigilarla para que ésta no fuera abierta nunca. Sin embargo, Pandora, en un momento de despiste de su esposo –Epimeteo, el hermano de Prometeo–, la abrió y liberó todos los males al mundo. En el caso de nuestra novela, es Karen, la novia de Joel Tobias, quien atraída irremediabilmente por la curiosidad de los secretos de éste, altera la caja y es, posteriormente, capturada por Herodes. Además, podríamos establecer un nivel más en la comparación, y es el resultado de considerar la caja como la propia alma humana. El alma se asemeja a la caja en lo misteriosa y sinuosa que es, donde cada hombre guarda con celo, reprime, entre recuerdos y convenciones sociales, su más pura esencia, incluyendo aquello de lo que no se enorgullece, que oculta por vergüenza porque le arrebatara su condición de ser humano y lo convierte en una repugnante alimaña: los malos humores, las envidias, las promesas de venganza, etc.

CAJA	ALMA
Demonios sumerios	Malos sentimientos: envidias, venganzas, rabias, etc.
Una caja que alberga 7 cajas	Niveles de gravedad de los 7 pecados cometidos (similar al infierno retratado por Dante en <i>La Divina Comedia</i> )
Cierres de cada caja	Recuerdos (pueden impedirnos volcar malos sentimientos sobre ciertas personas), normas de conducta (determinadas conductas no son aceptadas socialmente, por lo que se reprimen)

En conclusión, la comparación quedaría de la siguiente manera: cada personaje del libro que ha entrado en contacto con la caja es atormentado por las *voces que susurran* en su interior. Por otra parte, sugerimos que cada uno de nosotros es poseedor de una caja similar, el alma, en la cual encerramos todo lo que sentimos y en ocasiones nos acosa.

## 2.4. Papel femenino

Otro de los aspectos que se debe tener en cuenta es el que desempeña el personaje femenino. Tradicionalmente, en la novela policíaca la mujer no era más que un mero adorno, un anexo del protagonista, en funciones de esposa, compañera de profesión en el mejor de los casos... que llegaba incluso a considerarse el talón de Aquiles del hombre, un elemento al que atacar con el fin de hacerle daño a éste.

Esto se debe a que el sexo femenino, o en otras palabras, el sexo «débil», siempre se ha considerado la materialización de los sentimientos, en primera instancia por imposición biológica. La mujer, la que da a luz, la que cuida de los niños, está dominada por ese cúmulo de emociones, lo que la hace tierna, amorosa, compasiva, indulgente, apasionada (pero no sexualmente hablando, ya que ése es un rasgo masculino). Así, a lo largo de la

historia, el carácter femenino se ha ido haciendo cada vez más débil, por lo que queda incapacitada para otras tareas que difieran de mimar su familia y su hogar. El mundo de fuera, crudo, despiadado, es demasiada carga para su blanda conciencia, siendo, pues, terreno de lo opuesto al «corazón»: la lógica, el raciocinio, la capacidad de analizar objetivamente, la «mente», el hombre.

Teniendo en cuenta esta concepción, no es de extrañar que la aparición de un personaje femenino que no sólo no se atenga a dicho dictado, sino que además



(La actriz Sharon Stone en *Instinto básico*)

ose presentar el típicamente masculino, sea considerada potencialmente extraña y sospechosa. La mujer independiente, fría, con el añadido de la apetencia sexual, tiene todas las trazas de ser la culpable del crimen. Un buen ejemplo de esto es el personaje de Catherine Tramell, interpretado por la actriz Sharon Stone, en la película *Instinto básico*.

Así las cosas, en *Voces que susurran* tenemos los dos tipos de personaje femenino posibles: el de mujer sumisa, Karen Emory, y el de mujer dominante, Carrie Saunders.

En primer lugar, Karen Emory. Es una muchacha joven, sin un núcleo familiar sólido (su padre las abandonó a ella y a su madre, de ahí que lleve el apellido de ésta), sin grandes aspiraciones ni proyectos de futuro, que vive de la generosidad de Bennett Patchett. Es,

pues, una mujer sin recursos y, por ello, de una forzosa condición de debilidad y dependencia. Trabaja arduamente de camarera y tuvo un conato de relación con Damien Patchett, pero de quien realmente está enamorada es de su compañero de pelotón, Joel Tobias. A pesar de que a Patchett padre no le convino este cambio, por lo que ello pudiera significar para su hijo, pensó también en el bienestar de Karen y permitió dicha relación sin objetar nada. No obstante, serán sus reticencias hacia Tobias lo que le harán desconfiar. Karen, por su parte, está completamente enamorada de Tobias, hasta el punto de aguantar con amor sus ocasionales abusos de autoridad y muestras de desprecio. Y de disculparlo, incluso:

–Señorita Emory, ¿Joel le ha pegado o la ha maltratado de alguna otra manera?

Siguió un largo silencio.

–No, no como piensa usted, o el señor Patchett. Tuvimos una bronca seria hace un tiempo y la cosa se nos fue de las manos, sólo eso.

La observé con atención. Pensé que Tobias no era el primer novio que le pegaba. Por su forma de hablar, daba la impresión de que, para ella, recibir alguna que otra bofetada era un gaje del oficio, un inconveniente de salir con ciertos hombres. Si ocurría con relativa frecuencia, una mujer podía empezar a pensar que la culpable era ella, que algo en ella, un defecto en su manera de ser, inducía a los hombres a reaccionar de un modo determinado. Si Karen Emory no pensaba a algo por el estilo, le faltaba poco. (Connolly, 2011: 114)

... y se reconciliaron. Pero no, en realidad, no fue así, no por su propio deseo. No quería que se sintiera mal, ni quería que... le hiciera daño. (Connolly, 2011: 196)

Hasta el último momento, aun cuando se aventuró a bajar al sótano sabiendo que las represalias podían ser nefastas, Karen deseó que Tobias estuviera a su lado, obedeciendo más a su sentimiento de afecto que al de sensatez.

En el otro extremo nos encontramos a Carrie Saunders. Sirvió en el pelotón Stryker C en la guerra de Iraq, oficio más bien destinado a los hombres, y tras ello se especializó en psicología, estudiando los trastornos postraumáticos que sufrían los soldados a su vuelta. Vemos que todo ello la dota de fuerza mental y de peso en la sociedad, lo que le da cierta ventaja sobre cualquiera que intente enfrentarse a ella, entre ellos Charlie Parker, a quien «despluma» en su primera conversación, tal y como él mismo reconoce:

Ahora las respuestas se sucedían con más rapidez. Estaba sorprendido, incluso furioso conmigo mismo por permitir que aquella desconocida hurgara bajo mi piel. (John Connolly, 2011: 218)

No obstante, resulta chocante que, finalmente, sea una mujer la que esté a la cabeza de la operación y los crímenes derivados de ella, chocante e increíble, a pesar de haber encontrado pruebas físicas y haber recibido testimonios verdaderos:

En su casa encontraron una pistola, una Glock 22. Las balas coincidían con las empleadas para eliminar a Jimmy y Jandreau, y en el arma no había más huellas dactilares que las de ella. En cuanto a Roddam, no había manera de saber con certeza si era ella la responsable de su muerte, pero Herodes había dicho la verdad acerca de su implicación en los otros asesinatos, así que no había razones para pensar que mentía respecto a Roddam.

Después de hallarse el cadáver de Saunders, se contempló la posibilidad de que el autor del crimen le hubiera cargado a ella los otros asesinatos. (Connolly, 2011: 350)

Pero no es de extrañar si se analiza con frialdad, la misma frialdad que empleó Saunders para actuar. Herodes, la encarnación del mal, la injusticia para los buenos pero la justicia para los malos y que, por tanto, no se deja llevar por los sentimientos de clemencia que merecería una mujer por ser mujer, esgrime razones para hacerlo ver:

Según parece, la señorita Saunders puede llegar a ser toda una seductora cuando se lo propone. Podríamos decir que ha sido el cerebro de la operación. Ella los mató a todos: Roddam, Jewel, Jandreau. (Connolly, 2011: 348)

Aunque Parker no será tan «justo», y considerará que no merecía la muerte a pesar de ser una asesina:

Yo estaba presente cuando abrieron la caja y vi el rostro de Carrie Saunders. Al margen de cuáles fuesen sus actos, no merecía morir así. (John Connolly, 2011: 351)

Retomando el hilo del epígrafe, atendiendo a la condición de «dominada» y «dominante» de estas mujeres, así es su papel en el plano sexual, algo que también se explicita en la novela. Mientras que Karen se reduce a un elemento para satisfacer al hombre sin oponer ningún tipo de resistencia, Carrie sí representa un oponente fuerte en la lucha, con capacidad para decidir:

En el sexo ya no había ternura. De hecho, él [Tobias] la había lastimado al despertarla un rato antes, y cuando ella [Karen] le pidió que fuera un poco más delicado, se limitó a terminar con lo suyo y darse la vuelta, ofreciéndole la espalda desnuda. (Connolly, 2011: 197)

Cuando abandoné el aparcamiento, vi luz en la habitación de Carrie Saunders, pero seguramente no la había dejado encendida para mí. (Connolly, 2011: 289)

Como conclusión, lo más esclarecedor es el resultado final de ambas: Karen, la muchacha inocente, fiel, sumisa, la «dominada», tras ser gravemente vapuleada, consigue vivir; por otra parte, Carrie, la mujer culpable, despiadada, indómita, la «dominante», muere de manera horrible.

Por establecer analogías entre nuestro autor y el ya mencionado Lorenzo Silva, nos remitimos a su personaje Virginia Chamorro, compañera de profesión de Bevilacqua. Será él mismo quien nos hable de los cambios que ha experimentado el personaje femenino:

Miré a Chamorro de reojo. Permanecía impasible. Me entretuve en imaginar cuál habría sido su reacción varios años antes, cuando se iniciaba en el lúgubre negocio que compartíamos. Le habría costado mucho impedir que sus emociones la traicionasen, mantener la máscara impenetrable que la protegía ahora. Le habría costado, también, no expresar en palabras, tan pronto como tuviera oportunidad, aquello que sentía. [...] «Ay, Chamorro, con lo disciplinada, lo prudente y lo modosita que eras al principio, cómo te estoy malcriando.» (Lorenzo Silva, 2005: 15)

## 2.5. Carácter protesta

Tener en cuenta el contexto histórico de esta novela es imprescindible. Se sitúa en los Estados Unidos que mandan con orgullo remesas de soldados a los conflictos bélicos que surgen en el mundo. Especialmente llamativos debido a la industria cinematográfica han sido la Segunda Guerra Mundial (*Salvar al soldado Ryan*), y sobre todo, la guerra de Vietnam (*Forrest Gump*), de la cual también se habla en nuestro libro. En este caso, es la guerra de Iraq la que predomina y da a *Voces que susurran* un carácter historicista y de protesta. De protesta en favor de esos hombres que se lanzan voluntariamente a la guerra para defender la tierra que los ha visto crecer y que, en consecuencia, vuelven lacrados por haber sido víctimas de una crueldad muy impropia (o todo lo contrario, muy propia) del ser humano, y quedar a menudo marcados de por vida, y no únicamente de manera física (como Bobby Jandreau, quien perdió ambas piernas), sino, más grave aún, psíquicamente. Lo que pretende denunciarse en esta novela en boca de sus personajes es que lo inmaterial de estas heridas hace que no se las considere con la debida seriedad (lo que propicia que los propios afectados no las acepten y hagan por remediarla), no se les dé el debido tratamiento y desemboque en una oleada de muertes autoinfligidas que pudieron haberse evitado. A

pesar del mal desencadenado, el propósito primero de esta operación de contrabando era conseguir beneficios económicos para ayudar a todos esos veteranos mentalmente dolientes de la manera que se merecen:

Uno espera que los altos mandos y los políticos aprendan, pero nunca es así. La guerra cambia a los hombres y las mujeres, y algunos de ellos cambian tanto que ya no se reconocen nunca más, y detestan aquello en lo que se han convertido [...]. Desde que acabó la guerra de Vietnam se han quitado la vida más veteranos que hombres cayeron allí, y este año, a juzgar por la evolución de las cifras, se habrán quitado la vida más veteranos de Iraq que hombres caerán allí. Se cumple la misma pauta en las dos guerras: un trato lamentable allí, un trato lamentable aquí tras el regreso. (Connolly, 2011: 142)

Mi función es ayudar a estos hombres y mujeres en la medida de mis posibilidades. Algunos de ellos [...] consideran que confesar sus temores ante un psiquiatra es una señal de debilidad [...] cómo hombres con heridas físicas y psicológicas se han visto abandonados por su propio Gobierno, sobre cómo pueden llegar a ser incluso una amenaza para la seguridad nacional. (Connolly, 2011: 284)

### 3. CONCLUSIÓN

Como reflexión final y a modo de sumario, podríamos decir la obra de Connolly *Voces que susurran* es más que una de las historias componen la serie detectivesca de Charlie Parker. Se trata, como hemos visto, de un relato perteneciente al subgénero de la novela negra, la cual se hace eco de los graves problemas que azotan la sociedad de hoy: la criminalidad, la corrupción, el negocio de la droga, el contrabando y el mercado negro, la desatención e incapacidad de los cuerpos de seguridad, etc., aprovechando para tratar un tema que afecta directamente a la nación estadounidense: la situación de sus veteranos de guerra, todo ello protagonizado por unos personajes de compleja psicología y dudosa moralidad, en terreno fronterizo con lo sobrenatural, e incitando a un estudio de la mente humana, con sus posibles, casi indetectables pero presentes taras emocionales.

### Referencias bibliográficas

Colaboradores de Wikipedia. «Charlie Parker» [en línea]. *Wikipedia, La enciclopedia libre*, 2012 [fecha de consulta: 9 de diciembre del 2012]. Disponible en [http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Charlie\\_Parker&oldid=62053381](http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Charlie_Parker&oldid=62053381) .

Colaboradores de Wikipedia. «Héroe» [en línea]. *Wikipedia, La enciclopedia libre*, 2012 [fecha de consulta: 9 de diciembre del 2012]. Disponible en <http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=H%C3%A9roe&oldid=62909908> .

Colaboradores de Wikipedia. «Novela negra» [en línea]. *Wikipedia, La enciclopedia libre*, 2012 [fecha de consulta: 9 de diciembre del 2012]. Disponible en [http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Novela\\_negra&oldid=63130213](http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Novela_negra&oldid=63130213) .

Colaboradores de Wikipedia. «Novela policíaca» [en línea]. *Wikipedia, La enciclopedia libre*, 2012 [fecha de consulta: 9 de diciembre del 2012]. Disponible en [http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Novela\\_polic%C3%ADaca&oldid=63184715](http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Novela_polic%C3%ADaca&oldid=63184715) .

CONNOLLY, John (2011), *Voces que susurran*, Barcelona: Tusquets.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (1996), *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza Editorial, pp. 760-764.

SILVA, Lorenzo (2000), *El alquimista impaciente*, Barcelona: Destino.

— (2005), *La reina sin espejo*, Barcelona: Destino.



# LA FILOLOGÍA CLÁSICA EN EL ESTUDIO DEL TEATRO JESUÍTICO: EL CASO PARTICULAR DE MANUEL LASSALA

SEBASTIÀ SÁEZ, María

*Schola Valentina Linguis Biblicis et Orientalibus Ediscendis*  
sesama@alumni.uv.es

*Fecha de recepción:*

8 de octubre de 2012

*Fecha de aceptación:*

11 de noviembre de 2012

**Resumen:** El presente artículo muestra la estrecha relación entre el teatro jesuítico y la filología clásica, incluyendo asimismo el problema de la expurgación de los textos teatrales clásicos. Se centra especialmente en la figura de Manuel Lassala Sangermán, escritor jesuita español y su *Ifigenia in Áulide*, tragedia neoclásica escrita en el contexto del *settecento* italiano. Así pues, tratamos de dar a conocer la *Ifigenia* de Lassala y de comparar sus características generales con la *Ifigenia* de Eurípides y la versión de Racine, en las cuales se inspira la tragedia de Lassala.

**Palabras clave:** Teatro jesuítico – expurgación textual – Lassala – Ifigenia – Eurípides – Racine

**Abstract:** This paper shows the close relationship between the Jesuit drama and the classical Philology, it also includes the problem of the expurgation of classical dramatic texts. It focuses specially in Manuel Lassala Sangermán, a Spanish Jesuit writer and his *Ifigenia in Aulide*, a neoclassical tragedy written in the context of Italian *settecento*. Therefore, this paper tries to bring light to Lassala's *Ifigenia* and compare its general features with Euripides' *Iphigenia* and Racine's version, which inspire Lassala's tragedy.

**Keywords:** Jesuit drama – textual expurgation – Lassala – Iphigeneia – Euripides – Racine

---

*Philologica Urcitana*

*Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología*

Vol. 8 (Marzo 2013) 109–126

*Departamento de Filología – Universidad de Almería (ISSN: 1989-6778)*

## 1. INTRODUCCIÓN

El propósito del presente artículo es realizar una primera aproximación al estudio de la influencia de la filología clásica en el teatro jesuítico y dar a conocer el caso particular de Manuel Lassala Sangermán y su tragedia neoclásica *Ifigenia in Aulide*. Somos conscientes de los numerosos trabajos que han sido realizados teniendo como objeto principal el teatro jesuítico.<sup>1</sup> Es por ello que nuestra pequeña aportación se centra básicamente en cómo el estudio de la filología clásica, tanto a nivel lingüístico como literario pudo influir en el mismo. En ese sentido, nos parece relevante perfilar la figura de Lassala, por sus sólidos conocimientos clásicos e introducir en específico su *Ifigenia*, ya que ésta toma directamente como modelo a la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, además de la *Iphigénie* de Racine. Dichos temas serán tratados en mayor profundidad en trabajos posteriores.

## 2. EL TEATRO JESUÍTICO Y EL CONTEXTO ACADÉMICO DE LA COMPAÑÍA

El estudio de la labor docente de la Compañía de Jesús es de gran ayuda para comprender la historia intelectual del Renacimiento y cómo se rompió con el sistema de unificación de saberes propio de las universidades medievales para dar paso a una configuración académica moderna en la que se separan las ciencias de la filosofía.<sup>2</sup> La Compañía, fundada a mediados del siglo XVI por Ignacio de Loyola, pronto asume la labor docente gracias a sus generales el padre Laínez y San Francisco de Borja.<sup>3</sup> Como indica J. Martínez Naranjo: «La mayoría de los municipios españoles de las grandes ciudades, desde 1547 hasta la segunda mitad del siglo XVII, fueron entregando como propietarios o simplemente como patrocinadores las escuelas de primeras letras a los jesuitas»;<sup>4</sup> la consecuencia fue que desde el último tercio del siglo XVI en España los jesuitas monopolizaron las escuelas de Gramática. Así pues, hasta que se produjo la expulsión de los jesuitas de España en 1767, éstos acapararon la enseñanza secundaria; además, contaban con Facultades adscritas a muchos de sus colegios en las que se impartía Filosofía y Teología, pudiéndose convalidar estas materias *a posteriori* en las universidades.

La *Compañía de Jesús* en menos de un siglo consiguió implantar en todo el continente europeo<sup>5</sup> una prolífera red de centros docentes –tanto colegios como universidades–, además de observatorios astronómicos, gabinetes de investigación,

---

<sup>1</sup> A modo de ejemplo cf. J. ALONSO ASENJO (2010); M. MOLINA SÁNCHEZ (2008); V. PICÓN GARCÍA (2005).

<sup>2</sup> L. GIARD (1995: XII).

<sup>3</sup> Sobre la Compañía de Jesús y su influencia cf. J. L. BETRÁN (2010).

<sup>4</sup> J. MARTÍNEZ NARANJO (2002: 228).

<sup>5</sup> L. GIARD (1995: XXIII).

bibliotecas e imprentas y editoriales, con las que podían dar salida a sus propias publicaciones. Junto con el campo de la educación y de la religiosidad, los jesuitas alcanzaron notoriedad en muchos otros campos en toda Europa: además de educadores, fueron guías espirituales o confesores, políticos o arquitectos; alcanzaron presencia y relevancia en las cortes monárquicas y estuvieron en la vanguardia de las artes y las ciencias, la filosofía y la teología. En los centros de enseñanza jesuíticos se estudiaron tanto ciencias como humanidades, aunque destacaron sobre todo en los estudios humanísticos, que comprendían las materias de Filosofía, Humanidades, Teología, Gramática y Retórica. Dentro de los estudios de las ciencias humanas se integró con fuerza la enseñanza de la lengua latina a través del estudio de su gramática. Durante años los únicos estudios literarios que impartieron los jesuitas fueron grecolatinos: Poesía (Virgilio, Horacio y Ovidio), Historiografía (César, Cornelio Nepote, Tito Livio, Tácito y Salustio) y Oratoria (Cicerón y Quintiliano), que se estudiaron con la finalidad de profundizar en la composición de discursos y oraciones en lengua latina y aprender a dotar de belleza el lenguaje.

Dentro del marco educativo y docente de la Compañía de Jesús nace el teatro escolar jesuítico con tres finalidades principales: la didáctica, la moralizante y la propagandística.<sup>6</sup> Las representaciones otorgaban prestigio a colegios y profesores, lo que servía para publicitar la labor docente jesuítica; por otro lado, como herramienta educativa ejercitaban tanto la memoria de los estudiantes como su destreza en el dominio de la lengua latina –pues estas obras en muchas ocasiones estaban escritas y se representaban en latín– y, en último lugar, para inculcarles valores moralizantes, puesto que el puntal fundamental de la educación jesuítica era la transmisión de dichos valores. La representación de obras dramáticas se completaba con otros géneros limítrofes tales como declamaciones, coloquios o debates; géneros que se encuentran insertos dentro de la retórica y la oratoria, disciplinas preminentemente de tradición clásica y que sirvieron como *progymnasmata* para el ulterior desarrollo de éstas.

Estas representaciones dramáticas estaban regidas por la *Ratio Studiorum*,<sup>7</sup> obra que determinaba el sistema educativo de la Compañía, y que tenía una regla fundamental, la decimotercera, que aludía directamente al uso y desarrollo de la labor dramática: dictaminaba que las representaciones teatrales fueran representadas exclusivamente en ocasiones muy específicas, siempre en lengua latina, que versaran sobre temas sacros y piadosos y que no contuvieran papeles femeninos.<sup>8</sup> Pero no siempre esta regla fue

---

<sup>6</sup> Sobre la influencia literaria de la Compañía de Jesús cf. G. SERÉS (2010: 115-150); E. LEVY (2004); T. EGIDO (2004: 107-113).

<sup>7</sup> La obra comenzó a redactarse aproximadamente en 1584 por una comisión formada por seis Padres, muchos de ellos españoles. Pronto circularon versiones manuscritas y pruebas de imprenta, pero hasta 1599 no se publicó la versión oficial en Nápoles.

<sup>8</sup> «*Tragediarum et comediarum quas non nisi latinas, ac rarissimas, esse oportet, argumentum sacrum sit ac pium*»; cf. G. SERÉS (2010: 123).

cumplida: las obras dramáticas comenzaron a escribirse también en lenguas vernáculas, a ser representadas cada vez con mayor asiduidad y a ampliar su temática, por las razones que indicaremos.

El teatro escolar jesuítico se inicia con la representación de espectáculos para-teatrales, sobre todo, declamaciones y *disputationes*; pero también con otros géneros como la *oratio* o el sermón. De hecho, el fin último de las representaciones dramáticas jesuíticas era el sermón, porque el teatro debía de ser una disciplina ancilar en favor de la pedagogía académica y, de acuerdo con las directrices jesuíticas a partir de las cuales la enseñanza debía estar al servicio de la moral; el escenario debía ser una suerte de púlpito en el que poder dar voz al dogmatismo cristiano y a las ideas morales contrarreformistas. La principal finalidad, pues, del teatro jesuítico es transmitir la propia moralidad de la Compañía, como vemos en algunos pasajes que reproducimos:

Vos seréis el argumento  
y el tema de este sermón  
disfrazado; Vos, divino sacramento.<sup>9</sup>

(Prólogo del padre Juan Bonifacio)

... mire cada cual  
de todo lo que aquí representaren  
qué es lo que le toca, y no imagine ser  
fábulas de vana poesía,  
ni ponga su atención en mirar  
las peregrinas vestiduras y atavíos,  
mas su estudio todo sea en conferir  
la forma de su vida con la imagen  
de aquesta acción.<sup>10</sup>

(Comedia *Charopus*, padre Acevedo)<sup>11</sup>

Oiréis exhortaciones a la penitencia;  
veréis sus lágrimas con que la triste suerte  
de aquellos llora a quien la trina peste  
–demonio, mundo y carne– oprime y vence.<sup>12</sup>

(Comedia *Metanea*, padre Acevedo)

---

<sup>9</sup> G. SERÉS, (2010: 124); cf. P. JUAN BONIFACIO, *Códice de Villagarcía*, Biblioteca Real de la Historia, ms. 9/2565, f. 204v.

<sup>10</sup> G. SERÉS (2010: 124); cf. P. ACEVEDO, «Argumento» del *Charopus*, Biblioteca Real de la Historia, ms. 9/2564, ff. 169v-170r.

<sup>11</sup> Considerado el primer dramaturgo jesuita español.

<sup>12</sup> G. SERÉS (2010: 124); cf. J. ALONSO ASENJO (1995: 115).

Tal como señalábamos, los límites que marcaba la *Ratio Studiorum* en lo referente a que las representaciones teatrales se ocupasen única y exclusivamente de temas sagrados y piadosos fueron pronto sobrepasados y lo que en un principio eran meros ejercicios de dicción se transformaron en verdaderas representaciones teatrales. Si bien es cierto que los padres jesuitas comenzaron por prohibir la asistencia de sus discípulos a comedias y todo tipo de representaciones profanas,<sup>13</sup> sabemos, sin embargo, que también se cultivaron con cierto éxito este tipo de obras dentro del propio teatro que realizaban el profesorado y el alumnado de la Compañía. Es más, los cursos se iniciaban con la representación de una obra dramática que se complementaba con una *praefatio jocularis*, una *actio intercalaris*, un entretenimiento o entremés, una loa y la despedida, acompañada de música, canciones y danzas.<sup>14</sup>

En el sistema académico general de la Compañía de Jesús la ejercitación histriónica se convirtió en una herramienta fundamental que capacitaba a los alumnos para el correcto desarrollo de sus futuras profesiones. En una época en la que los libros eran escasos y caros, resultaba muy necesario ejercitar la memoria tanto aprendiéndose largos «parlamentos» en latín –lengua y disciplina fundamental en la formación académica jesuítica– como acontecimientos históricos, sentencias, apotegmas, definiciones, catálogos,<sup>15</sup> y, por supuesto, obras dramáticas. Era importante, además, dominar la pronunciación, la recitación, la entonación y la modulación de la voz, elementos todos ellos tan ligados los básicos preceptos oratorios clásicos. Este aprendizaje en el dominio de la palabra y del discurso ayudaba a los alumnos a prepararse para el desempeño de actividades que exigieran un alto grado en el manejo de la oratoria tales como cortesano, escribano-letrado, magistrado, predicador, maestro, profesor o dirigente. A su vez, la práctica teatral contribuía a controlar el gesto y el movimiento corporal, lo que ayudaba con el protocolo y el trato social, tan importantes para conferir distinción y prestigio, algo que se trataba de transmitir a los alumnos desde el colegio. Por último, el tiempo que empleaban los jóvenes en aprenderse el papel y en ensayar las obras, era tiempo que no empleaban en actividades perniciosas u ociosas.<sup>16</sup> Por todos estos motivos la actividad teatral era un excelente complemento para la docencia y que pretendía completar el éxito del sistema educativo jesuítico.

La actividad teatral ayudaba a conseguir que los alumnos asumiesen el ideal renacentista, que su vez recoge el ideal clásico, de ser «un hombre entre los hombres»,<sup>17</sup> a que adquiriesen la *urbanitas* y que a través de la práctica de la retórica y la

---

<sup>13</sup> G. SERÉS (2010: 126); cf. «Los padres de la Compañía castigan a los rapaces, sus discípulos, que van a ver las comedias y otras representaciones profanas» (PINEDA, *Diálogos familiares*, Madrid, 1589, f. 351). «Tampoco es permitido a ningún estudiante ver comedias en los corrales públicos ni entrar en las casas públicas de juegos ni en otras partes indecentes...» (*apud* J. SIMÓN DÍAZ (1992: 22).

<sup>14</sup> *Ibidem*; cf. J. GARCÍA SORIANO (1927: 257)

<sup>15</sup> Sobre la actividad teatral como ejercitación de la memoria cf. F. R. DE LA FLOR (1996).

<sup>16</sup> G. SERÉS (2010: 126); cf. BONIFACIO, *Actio quae inscribitur Nepotiana Gometius*.

<sup>17</sup> G. SERÉS (2010: 127).

ejercitación de la memoria lograsen ser hábiles y elegantes en la *elocutio*, la *pronuntiatio* y la *actio*. En estos propósitos y finalidades convergían el teatro jesuítico y el teatro escolar universitario. En oposición, lo que los distinguía primordialmente era la función específicamente pedagógica del primero frente al segundo. En efecto, el teatro jesuítico destacaba por su marcado carácter pedagógico; por un lado, en sus inicios las piezas teatrales presentaban fragmentos, sentencias, frases hechas, giros, modismos de las producciones literarias de la Antigüedad; por otro lado, las anécdotas e historias clásicas y la mención de autoridades intelectuales en la selección de nombres para los personajes –que contribuían a conferirles un aire de erudición–, terminaron por abrirse paso los sucesos de actualidad a través de la alegoría y otros géneros: pasos, diálogos, comedias pastoriles y sobre todo entremeses.<sup>18</sup> Muy frecuentemente el prólogo de las obras estaba escrito en latín y en ocasiones aparecían en él dos personajes: uno hablaba en latín (faraute o *interpres primus*) y otro que lo traducía para que el público lo comprendiera mejor (*interpres secundus*). Aunque comenzaran a aparecer las comedias dentro del teatro escolar, éstas seguían conservando el carácter religioso y se inspiraban en temas bíblicos o hagiográficos;<sup>19</sup> de este modo, aparecían en las obras personajes tomados de las Sagradas Escrituras. Así pues, las obras teatrales aunaban los ideales pedagógicos y religiosos jesuíticos y eran apropiados para difundirlos, pues asistían como público tanto los integrantes del colegio como los ciudadanos.

El Concilio de Trento favoreció el florecimiento de las artes escénicas dentro de la Compañía de Jesús, pues las conclusiones tridentinas exhortaban a que los Obispos y Rectores de la Iglesia hicieran uso de las artes literarias y plásticas en la instrucción de los fieles en cuanto a doctrina hagiográfica se refería.<sup>20</sup> El teatro jesuítico suponía «una manifestación más del arte al servicio de la propaganda ideológica generada por la Contrarreforma».<sup>21</sup> Además, los dramaturgos educados en la Compañía de Jesús –como Lassala– fueron herederos del humanismo que impregnó la Universidad renacentista, regidos por el lema erasmiano *litterae et pietas*.<sup>22</sup> De facto, las primeras obras que fueron escenificadas en los colegios de jesuitas pertenecían a aquellos humanistas.

Como ya hemos indicado, en tanto que disciplina auxiliar del método pedagógico en el teatro jesuítico primaba la dimensión espiritual; al igual que las tragedias historicistas paganas de fuente humanística, pretendían hacer compatible el cristianismo y la cultura

---

<sup>18</sup> G. SERÉS (2010: 128); *cf.* “Los entremeses propiamente dichos del teatro jesuítico suelen ser piezas breves en romance, generalmente en prosa, aunque hay algunas redactadas totalmente en verso y otras que mezclan ambas modalidades, que tratan temas tanto alejados de la vida escolar como otros que censuran algunos aspectos de ésta. Pocas veces carecen de conexión con el tema o los personajes del Diálogo en que se intercalan, más frecuente es que continúen burlescamente el mismo asunto y que tengan personajes comunes, con lo cual se permiten tener un juego de perspectivas deformador e irónico de la representación “seria” que le sirve de marco” (A. MADROÑAL, M. RUBIO y D. VALERA (1996: 33).

<sup>19</sup> *Cf.* J. MENÉNDEZ PELÁEZ (2008: 435-499.)

<sup>20</sup> G. SERÉS (2010: 129)

<sup>21</sup> Acerca de la propaganda ideológica en el teatro jesuítico *cf.* J. MENÉNDEZ PELÁEZ (2006: 97-126).

<sup>22</sup> G. SERÉS (2010: 129).

«humana»; pretensión que compartía San Ignacio, habiéndola aprehendido de Santo Tomás de Aquino, a quien eligió como guía teológico de la Compañía. Dicha concepción se fundamentaba principalmente, al modo de las loas a los grandes héroes de la Antigüedad, en la búsqueda del bien común; sirvan como ejemplo las obras *Creso*, *Pompeyo*, *El castigo de Ciro*, *La tradición de Darío* o *Los cartagineses*.<sup>23</sup> Una cita ciceroniana que los jesuitas solían mencionar con frecuencia, «*non nobis solum nati sumus*» («no hemos nacido sólo para nosotros mismos») resume esta convergencia entre el ideal educativo jesuítico y la moral clásica,<sup>24</sup> pues el objetivo de la docencia no era la búsqueda de una verdad abstracta o especulativa como sucedía en la Universidad, sino la formación del carácter de los estudiantes en la *pietas*, para poder ejercer su deber como ciudadanos para con la *societas*.

Así pues, el teatro jesuítico materializa a través de la representación teatral el *miles christianus* que propugnaba la compañía ignaciana.<sup>25</sup> Por ello se recalcó tan intensamente la función propagandística del mismo y como consecuencia influyó notablemente en la lengua vehicular de las representaciones teatrales, haciendo que paulatinamente prevaleciera en ellas las lenguas romances frente al latín, que ya no entendía la mayoría del auditorio, pues lo más importante era que el mensaje moralizante y espiritual llegara a la comprensión del mayor número de público posible. La dramaturgia jesuítica resulta peculiar porque su finalidad intrínseca es la búsqueda del bien y la verdad y no la creación de belleza artística. Con todo, los dramaturgos de la Compañía de Jesús se inspiraron frecuentemente en las obras de los autores clásicos latinos Plauto y Terencio; sirviendo su producción dramática como eslabón entre la generación de Lope de Rueda y la de Calderón, quienes, tanto el primero como el segundo, fueron además educados por los jesuitas.<sup>26</sup>

Como hemos visto, los temas de las obras dramáticas muchas veces estaban relacionados con la Historia Sagrada, los ciclos litúrgicos y las hagiografías, pero también con la Antigüedad clásica, especialmente la latina, si bien evitando la paganización y un excesivo entusiasmo por la cultura grecorromana a pesar de su marcado carácter humanista. Así pues, se leyeron con avidez los ya mencionados textos de los comediógrafos Plauto y Terencio por su fórmula dramática; siendo éstos, empero, irreconciliables con la moral cristiana, se optó –como trataremos posteriormente– por expurgarlos y cristianizarlos. Si se prefirió cristianizarlos a simplemente obviarlos fue porque sus textos servían como ejemplos idóneos tanto para la realización dramática como para el aprendizaje del latín, ya que el método pedagógico jesuítico se basaba en

---

<sup>23</sup> G. SERÉS (2010: 131).

<sup>24</sup> Cicerón, *De officiis* I, VII, 22.

<sup>25</sup> G. SERÉS (2010: 131).

<sup>26</sup> Destacan, entre otros, varios autores quienes se ejercitaron en el arte dramático con los jesuitas –al igual que sucediera en el caso de Lassala–, lo que, por otro lado, no es de extrañar, ya que éstos detentaban en monopolio casi la totalidad del sistema educativo en España: Lope de Vega, Cervantes, Calderón, Luís de Góngora y Quevedo.

el *modus parisiensis*, a saber: «*praecepta pauca, exempla multa, exercitatio plurima*» («pocas reglas, muchos ejemplos, muchísimos ejercicios»)<sup>27</sup> Los estudiosos de la época, pues, opinaban que debía desaparecer la exclusividad del *ciceronianismo* y crear un aperturismo hacia nuevas formas más vivas y coloquiales de la lengua latina; para la consecución de este objetivo resultaba muy útil la lengua dialogada de Plauto y Terencio.

Pronto el teatro jesuítico comenzó a ocuparse también de temas de actualidad que llegaron a ser más abundantes que los de la tragedia clásica; se trataron temas contemporáneos como canonizaciones, conmemoraciones, llegadas de personalidades importantes u otros eventos destacados. Estos acontecimientos se escenificaban mediante alegorías, triunfos o emblemas tomados de la historia, la fábula y sobre todo la mitología, pues en muchas comedias intervenían seres alegóricos o personajes abstractos, personificados en seres o entidades mitológicas.

En cuanto a la estructura de la obra, ésta era realmente compleja, ya que debía conseguir armonizar elementos bíblicos, teológicos, morales, clásicos, alegóricos y populares a través de personajes simbólicos. Así, en estas obras se personificaban los sentimientos y pasiones –las cuatro principales: temor, alegría, tristeza y esperanza, y las secundarias–, los afectos y demás turbaciones del alma, las personificaciones de los vicios y virtudes (incluyendo las teologales y ascéticas), las cualidades y abstracciones, los entes colectivos, los fenómenos naturales, prosopopeyas, las artes y las ciencias (Gramática, Retórica, Filosofía, Música...); intervenían espíritus, santos y otras potencias sobrenaturales, además de dioses y héroes de la mitología clásica (las tres Gracias, las Parcas, Palas, las Musas, Hércules, etc.).

El eclecticismo era otra de las características consustanciales al teatro jesuítico y a la multiplicidad de sus manifestaciones. En él convivían elementos tanto eruditos como populares. Siguiendo la vía erudita se intentaba imitar el teatro clásico grecolatino o humanístico –especialmente el de Plauto, Terencio y Séneca–, pero imbricándolo con la tradición medieval de las representaciones alegóricas y religiosas, la dramaturgia popular que contenía representaciones como entretenimientos, villancicos, danzas o tipos populares e incluso los espectáculos de la corte. De este modo, una misma obra podía albergar la inspiración clásica del drama humanístico, la tradición medieval y las manifestaciones de la dramaturgia popular, conformando así un subtipo escénico.

Pese a que las representaciones fuesen preeminentemente de carácter solemne también aparecían elementos cómicos, incluso burlescos y carnalescos como el personaje del *gracioso*, cuadros satíricos o escenas picarescas. De hecho, los elementos de entretenimiento no dejaban de ser frecuentes con la finalidad de atraer público al espectáculo, mantener la atención del mismo despierta y edulcorar el adoctrinamiento moralizante. Con todo, la herencia medieval seguía teniendo una

---

<sup>27</sup> G. SERÉS (2010: 133).

importancia remarcable dentro de las obras en las que imprimía un fuerte carácter religioso mediante la recreación de temas bíblicos y hagiográficos que buscaban el *rudes erudire*. Asimismo, el teatro jesuítico también tomaba como fuente el teatro neolatino (humanístico-universitario) en las Academias y Universidades desde finales del s. XV emulando el teatro clásico grecorromano, normalmente más al latino que al griego.

La orientación moralizante por la que se caracteriza el teatro jesuítico fue precisamente lo que provocó que cada vez se admitieran públicos más diversos y numerosos, pues su mensaje debía de extenderse al mayor número de gentes posible. Desde el comienzo las representaciones jesuíticas tuvieron un público distinto del estudiantil, se trataba de un público que ya asistía a representaciones religiosas con motivos dramáticos similares; gracias a ello podían salvar la barrera idiomática del latín, ya que conocían de los oficios litúrgicos los giros más importantes y los tópicos más comunes. Este público heterogéneo estaba compuesto además de por los alumnos y profesores, por los padres y parientes de los primeros, por los frailes y el resto de religiosos del lugar, los fieles piadosos y toda la población que concurriese en las fiestas señaladas. Lo más importante, por consiguiente, es que nos encontramos con un teatro de orientación fundamentalmente catequética. Por este motivo, se encontraba abierto a un público urbano, de todos los estratos, sociales y culturales, pero que no en todos los casos domina el latín. Por ello el uso de las lenguas romances se hizo cada vez más frecuente en muchas partes de la representación: en los coros y entreactos, en los prólogos bilingües y en algunas escenas completas.

## 2. EL PROBLEMA DE LA EXPURGACIÓN DE LOS TEXTOS CLÁSICOS: TEXTOS TEATRALES

A partir de la segunda mitad del siglo XVI se comenzó a practicar la expurgación de los textos de los autores latinos<sup>28</sup> que se encontraban inscritos a los programas de estudios jesuíticos. Dicha tarea de expurgación comienza cuando Ignacio de Loyola se la encarga en su carta del 22 de junio de 1549 a Andrea Lippomani, prior de Santa Trinidad en Venecia y benefactor de los Colegios de Padua y Venecia. Ignacio de Loyola advierte a Lippomani que la juventud está predispuesta a recibir y retener las primeras impresiones que se le ofrecen ya sean buenas o perniciosas y que éstas cobran una importancia capital que perdurará el resto de sus vidas. En esa misma carta el fundador de la Compañía expresaba que en los libros y sobre todo en los clásicos –como los de Terencio, Virgilio y otros– se podían encontrar elementos ejemplares para el espíritu y útiles para la vida; pero también pasajes de un marcado carácter profano y deshonesto. Así pues, Ignacio le comunica a Lippomani que se debía obviar de los libros clásicos aquellas cosas que resultaban deshonestas y perniciosas y que debían

---

<sup>28</sup> Para completar la información acerca del problema de la expurgación de los textos clásicos por parte de los jesuitas, cf. M. A. CORONEL RAMOS (1996: 103-123).

ponerse en su lugar otras más edificantes o que, sin añadir nada, se dejaran las cosas positivas y se eliminaran el resto.

Este proceso de expurgación se convierte en un proyecto personal de Ignacio de Loyola, que lleva madurando largo tiempo.<sup>29</sup> El 29 de junio Lippomani le escribe a Ignacio para comunicarle sus reticencias acerca de expurgar los textos, pero esto no afecta en absoluto la determinación de Ignacio. Sabemos, empero, a través de las crónicas de Juan de Polanco –secretario de Ignacio– y Pedro de Ribadeneira –su futuro biógrafo– que entre 1551 y 1552<sup>30</sup> Ignacio cambia de opinión acerca de la expurgación de los textos terencianos por las dificultades que presentaba. Después de esta fecha, Ignacio prohíbe que Terencio sea leído o explicado en el Colegio Romano.<sup>31</sup>

En 1566, Diego de Ledesma, por aquel entonces rector del Colegio Romano, declara en su *Ordo et ratio studiorum septem clasium* que los poetas indecentes son Terencio, Juvenal, Persio, Catulo y Tibulo, y que la lectura de los mismos no debe serle autorizada a nadie, ni a los alumnos ni a los profesores.<sup>32</sup> Pese a la prohibición, tenemos constancia de que muy pronto el control de los libros estudiados en los colegios se transforma en actividad expurgadora y, así, la propia expurgación de los libros se convierte en una tarea que debe ser controlada.

Tras varios intentos y ensayos de expurgación de los textos de Terencio durante la segunda mitad del siglo XVI por parte de André des Freux, Jerónimo Nadal y Luis de la Cruz, por fin sale a la luz el primer texto expurgado consultable de las *Comedias* de Terencio en el siglo XVII y especialmente la versión publicada por Jouvancy –profesor en el colegio de Clermon– en 1684 de las *Adelphoe* de Terencio. Jouvancy tuvo que recomponer prácticamente el texto terenciano, ya que su expurgación fue llevada a cabo en profundidad y en varios niveles: el dramático, el dramático, el poético y el lingüístico.

Luis Gil Fernández asevera que en la tarea de expurgación de los autores clásicos, quitando aquello que no consideraban moralmente aceptable, se vulneraba el sentido de los textos clásicos.<sup>33</sup> Estos mismos reproches ya les fueron hechos a los jesuitas en los tiempos de Juan Bonifacio, quien los combatió alegando que los alumnos debían supeditar su condición de buenos cristianos al conocimiento certero de las obras de los clásicos griegos y latinos.<sup>34</sup>

La expurgación textual, pues, es la consecuencia y la materialización del rechazo hacia un autor; desplazando y sustituyendo ésta la exclusión total de los textos de un autor y su prohibición. Para los jesuitas la tarea de la expurgación de los textos clásicos

<sup>29</sup> P.-A. FABRE (1995: 55-57).

<sup>30</sup> P.-A. FABRE (1995: 61); cf. Pol. Chron., II, p. 214; Fontes narr., II p.498.

<sup>31</sup> P.-A. FABRE (1995: 63); cf. Mon. Paed., IV, p. 262.

<sup>32</sup> P.-A. FABRE (1995: 63); cf. Mon. Paed., II, pp. 741-742.

<sup>33</sup> Sobre humanismo y tradición clásica cf. L. GIL FERNÁNDEZ (1984).

<sup>34</sup> J. BURRIERA SÁNCHEZ, (2010: 217).

supuso un trabajo purificador que conllevaba la voluntad de un saneamiento moral de las ediciones de las obras de la Antigüedad clásica; para que no resultasen excluidas y así –aunque mutiladas– poder difundirlas. Las obras de los humanistas contemporáneos que estaban autorizados entre los jesuitas y que asimismo querían dar entidad en sus propios textos a los autores *humanísticos* clásicos debían llevar a cabo ellos mismos estas tareas expurgadoras si no querían ser ellos censurados; pues Ignacio de Loyola resulta tajante en estas afirmaciones: «La teología debería bastarnos, sin tanto Cicerón ni tanto Demóstenes».<sup>35</sup> De este modo, los textos clásicos, tras pasar por el estilete censor de la expurgación, se acomodaron a la moral y al latín eclesiásticos.

### 3. EL CASO PARTICULAR DE MANUEL LASSALA

Nos interesa en particular la producción dramática del valenciano Manuel Lassala Sangermán, jesuita expulso en Italia, que tras haberse educado en el ámbito de la Compañía y, por ende, del teatro jesuítico, escribió algunas obras dramáticas de corte neoclásico dentro del contexto del *Settecento* italiano, entre otras temáticas.<sup>36</sup>

Manuel Lassala nace en Valencia el 25 de diciembre de 1738. Sus padres fueron don Bernardo Lassala Vergés y doña Inés Sangermán, natural de Segorbe, Castellón, que contrajeron matrimonio en 1736. Lassala tuvo cuatro hermanos: Bernardo, Joaquín, Josefa y Francisca. Su padre fue Señor de Prechac (Bearne) y abad laico con asiento en Cortes; en 1751 el rey Fernando VI le concedió la hidalguía.<sup>37</sup> No tenemos información de M. Lassala hasta que en el año 1750 gana un certamen poético en el Seminario de nobles de San Pablo.<sup>38</sup> Para ello tuvo que realizar *ad hoc* tres composiciones en griego, latín y castellano sobre tres temas distintos y de distinto metro. Posteriormente, estudia tres años Filosofía en la Universidad con el Dr. D. Sebastián Sales.<sup>39</sup> Defendió dos públicas Conclusiones; una de Súlulas y la otra de Lógica y Metafísica. Obtiene, después, el grado de Bachiller. En el Colegio de Tarragona, perteneciente a la Compañía de Jesús, realiza su Noviciado; tras ello se traslada a Manresa y estudia en su Seminario. Vuelve a su ciudad natal, Valencia, para estudiar cuatro años de Teología y

<sup>35</sup> Carta del 30 de marzo de 1555 dirigida a Diego Laynez, P.-A. FABRE (1995: 74) *cf. Ep. Ign.*, 5893, X, p. 110.

<sup>36</sup> Son pocos los datos biográficos que conocemos de Manuel Lassala, literato valenciano del siglo XVIII, y todos ellos nos han llegado compendiados, estructurados y sistematizados a través los estudios de Joaquín Espinosa Carbonell. Asimismo, las circunstancias biográficas de Lassala vienen ya recogidas tanto en tratados bibliográficos del siglo XIX como en estudios y publicaciones posteriores. Destaca entre estos tratados la obra canónica de Uriarte-Lecina, *cf. J. E. URIARTE- M. LECINA* (1925). Por motivos lógicos de cronología, no puede aparecer referencia a Lassala en tratado de Nicolás Antonio, puesto que éste únicamente abarca hasta 1684, *cf. NICOLÁS ANTONIO* (1783).

<sup>37</sup> J. ESPINOSA CARBONELL (1990: 9).

<sup>38</sup> Perteneciente a las escuelas de la Compañía de Jesús. Dicho edificio alberga actualmente el Instituto de Enseñanza Secundaria *Luis Vives*.

<sup>39</sup> Pavorde de la Iglesia Metropolitana.

en el Acto General defendió todas las partes de S<sup>o</sup> Tomás centrándose en las cuestiones de Disciplina Eclesiástica y Derecho Canónico. En marzo de 1767 debe irse al destierro a Italia, cuando el rey Carlos III expulsa a los jesuitas de España. Una vez allí, estudia Álgebra en Bolonia durante dos años con el P. Vicente Riccati, jesuita boloñés, así como Astronomía con el Dr. Eustachio Zanotti, presidente perpetuo del Instituto de las Ciencias boloñés.<sup>40</sup> Al finalizar dichos estudios acudió a los Experimentos físicos en la Escuela de la Sra. Doctora Laura Bassi.<sup>41</sup> Culmina su formación con el estudio de la Poesía y de diversas lenguas como la árabe, hebrea, latina, griega, inglesa, francesa, italiana, castellana, portuguesa y limosina. En 1771 hace, al fin, la Profesión de la Compañía. Antes del destierro impartió clases de Gramática durante dos años en Calatayud y regentó en el Seminario de Nobles de Valencia durante cinco años la Cátedra de Retórica y durante un año la de Lengua Griega.

Lassala permaneció treinta y dos años en el exilio; sabemos a través de un completo epistolario<sup>42</sup> que durante ese periodo consiguió adaptarse perfectamente a la vida social italiana y especialmente a la boloñesa. Pese a los avatares sufridos por los jesuitas en España, Lassala regresa a Valencia en junio de 1798 y vive con su madre hasta la muerte de ésta en 1803. Lassala muere el 22 de marzo de 1806. Sus restos son enterrados en la capilla de San Bernardo del Convento de San Francisco el Grande.<sup>43</sup>

La producción literaria de Lassala abarcó tragedia, comedia, sátira, escena lírica, fábula, discurso, parábola y letanía –casi todo ello en verso–.<sup>44</sup> De sus tragedias conservamos diez completas y parte de otra,<sup>45</sup> de las que nos interesa en especial su *Ifigenia in Aulide*, que es un claro ejemplo de la relación de la cultura clásica dentro del marco educativo y literario jesuítico, un exponente del neoclasicismo dieciochesco concebido y escrito por un miembro de la Compañía de Jesús educado en el sistema docente de la misma.

---

<sup>40</sup> Su padre fue un famoso científico y filósofo: Francesco Maria, a la muerte del cual –en 1777– Zanotti le dedicó una elegía que se halla entre sus obras impresas.

<sup>41</sup> Miembro de distintas academias, entre ellas las de Arcadia, fue, además de poetisa, catedrática de Filosofía Universal y de Física Experimental en Bolonia. Fue discípula de Luigi Galvani y se casó con el médico Guiuseppe Veratti. Impartía sus cursos desde el laboratorio que tenía ubicado en su propia casa. Cf. J. ESPINOSA CARBONELL (1990: 11).

<sup>42</sup> J. ESPINOSA CARBONELL (1990: 12); IDEM (1988: 105-114).

<sup>43</sup> Hoy desaparecido a causa de un gran incendio.

<sup>44</sup> También conservamos algunos centenares de poemas, la mayoría de ellos sonetos, canciones y odas; gran parte de éstos son simples ejercicios academicistas realizados con ocasión de acontecimientos sociales o por encargo de amigos o parientes.

<sup>45</sup> Probablemente no escribió ninguna tragedia más, aunque cabe esa posibilidad; de hecho, se conserva entre los manuscritos (M-573/17) un folio plegado con la siguiente leyenda: *Zalira. Tragedia. Actores. D. Rodrigo Rey de España. La Scena es en Toledo en una Sala del Palacio Real. Acto 1.º Scena 1.ª*. Pudo ser la portada del manuscrito de otra tragedia. Cf. J. ESPINOSA CARBONELL (1982: 567).

A continuación enumeraremos las obras dramáticas de Lassala,<sup>46</sup> comenzando por el listado de las obras dramáticas impresas:

- *Josef descubierto a sus hermanos* (Valencia, Benito Monfort, 1762). Tragedia incluida en un certamen literario del Seminario de Nobles de la Compañía de Jesús.
- *Joseph* (Valencia, Benito Monfort, 1764). Tragedia con ocasión semejante a la de 1762.
- *Don Sancho Abarca* (Valencia, Benito Monfort, 1765). Tragedia.
- *Ifigenia in Aulide* (Bologna, S. Tommaso d'Aquino, 1779). Tragedia dedicada a la condesa Ippolita Caprara.
- *Ifigenia en Aulide* (Valencia, José y Tomás de Orga, 1781). Traducida al castellano por Julian Cano y Pau (pseudónimo de Juan Bautista Palavicino).
- *Ormisanda Tragedia con alcune Scene Liriche: Il Pimmalione, la Partenza d'Enea, Didone Abbandonata, Il Misanthropo, Andromaca* (Bologna, S. Tommaso d'Aquino, 1783). La tragedia está dedicada a la marquesa Giustina Sagredo Tanare con motivo de la boda de su hija Paola Zane con el conde Enea Caprara.
- *Lucia Miranda* (Bologna, S. Tommaso d'Aquino, 1784). Tragedia dedicada a la marquesa Marianna Pepoli con motivo de su boda con el caballero Gaetano Mezzacapo.
- *Giovanni Blancas* (Bologna, S. Tommaso d'Aquino, 1793). Tragedia dedicada a la marquesa Giustina Sagredo Tanari con motivo de la boda de su hijo el marqués Sebastiano Tanari con la condesa Giulia Malvasia.

En lo que hace a los manuscritos de sus obras dramáticas, ciertamente importantes, como señala Espinosa, se encuentran en la Biblioteca Universitaria de Valencia. Los manuscritos están enumerados respetando el orden en el que los encontró el Espinosa, hallándose divididos en dos legajos (M-573 y M-574), Entre paréntesis, se halla el número del catálogo de Gutiérrez del Caño.<sup>47</sup> Las obras dramáticas lassalianas manuscritas son las siguientes:

21. *Ifigenia in Aulide. Tragedia* (1256)
23. *Berenice. Tragedia. Acto 1º* (1255)
24. *Il Filosofo Moderno. Commedia* (1274)

---

<sup>46</sup> Dichas obras están seleccionadas del listado que hace Espinosa de las obras completas de D. Manuel Lassala, tanto de su obra impresa como de sus manuscritos; reproducimos las citas al literal. Espinosa sólo cita la obra impresa que ha podido ver personalmente, y deja al margen algunas obras de menor entidad que han coincidido en citar algunos de los biógrafos de Lassala como las separatas de las actas académicas que sí pudo consultar Espinosa en la *Biblioteca Angelica* de Roma, en la que se conservan los fondos de la Arcadia.

<sup>47</sup> J. ESPINOSA CARBONELL (1990: 7); cf. M. GUTIÉRREZ DEL CAÑO (1913).

De estas obras nos interesa especialmente *Ifigenia in Aulide*, que no ha sido reeditada desde su edición original en Bolonia en 1779, razón por la que carece de estudios específicos sobre ella hasta la fecha –y en la cual esperamos poder profundizar en trabajos posteriores–. De todas las tragedias de Lassala, *Ifigenia in Aulide* es la única impresa en italiano de la que conservamos una redacción manuscrita también en italiano.<sup>48</sup> La tragedia, además, fue editada en castellano, traducida por Juan Bautista Esplugues Palavicino bajo el pseudónimo de Julián Cano y Pau e impresa en Valencia por José y Tomás de Orga en 1781.

Lassala toma como modelos *no serviles* la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides y la *Iphigénie* de Racine, como él mismo afirma en el prólogo a su propia *Ifigenia*: «*senza obbliare però gl'insegnamenti dell'Arte, e la non servile imitazione dell'altro Euripide della Francia l'inmortale Racine*»<sup>49</sup> («pero sin olvidar las enseñanzas del Arte, y la imitación no servil del griego Eurípides y del otro Eurípides de Francia, el inmortal Racine»). Racine, a su vez, se inspira en Eurípides, alejándose de éste principalmente en la estructuración de la obra y en la versión del mito; pero, a su vez, admite reconocer que lo sigue fielmente en lo que al tratamiento de las pasiones se refiere: «*Voilà, les principales choses en quoi je me suis un peu éloigné de l'économie et de la fable d'Euripide. Pour ce qui regarde les passions, je me suis attaché à le suivre plus exactement*»<sup>50</sup> («He aquí las principales cosas en las que me he alejado un poco del orden y el mito de Eurípides. En lo que respecta a las pasiones me he atendido al él con más exactitud.»). El argumento de la tragedia de Racine es el mismo que el de la de Eurípides, aunque existe una diferencia sustancial en el momento del sacrificio: Racine sustituye la cierva de los antiguos por una muchacha, Erifila, una joven esclava acompañante de Ifigenia, quien resulta ser hija de Helena de Troya y llamarse también Ifigenia.<sup>51</sup> Dicho personaje fue añadido por éste en la tragedia, al parecerle –como él mismo afirma en el prólogo de su obra– poco verosímil la versión clásica. Erifila está enamorada de Aquiles, quien a su vez profesa un amor correspondido por Ifigenia; con el objetivo de conseguir el amor de Aquiles, Erifila traiciona a Ifigenia, intentando llevarla al sacrificio, pero finalmente es ella la que muere sacrificada en lugar de Ifigenia. Parece ser que Racine no conoció la *Iphigénie* de Sibilet (1549), pero sí, sin embargo, muy probablemente la de Rotrou (1640),<sup>52</sup> de la que toma el personaje de Ulises<sup>53</sup> y el motivo del enamoramiento

---

<sup>48</sup> El manuscrito que conservamos no es el único que hubo de ella y sin duda no es el que manejó el impresor para hacer la edición. Ello se desprende de las variantes entre la obra manuscrita y de la obra impresa, así como de la presencia en la obra impresa de tiradas de versos que no figuran en el manuscrito conservado. Cf. J. ESPINOSA CARBONELL (1990: 7).

<sup>49</sup> M. LASSALA (1779: 6).

<sup>50</sup> J. RACINE (1935: 10).

<sup>51</sup> Todos estos datos se conocen a través de un oráculo, del mismo modo que se sabrá a través de éste que debe ser Erifila la sacrificada.

<sup>52</sup> J. RACINE (1935: 7).

<sup>53</sup> No obstante, ya tenemos constancia de la aparición del personaje en la Antigüedad, aunque no aparezca en ninguna *Ifigenia* de Eurípides. Cf. APOLODORO, *Epit.* III, 21; HIGINO, *Fábulas*, XCVIII.

entre Aquiles e Ifigenia.<sup>54</sup> Lassala, así pues, tomando como modelos dos versiones distintas del mito –con estructuras, personajes y finales distintos–, se encuentra con la dificultad de intentar combinar ambas en su *Ifigenia*.

No nos parece casual el hecho de que tanto Racine como Lassala decidieran tratar el motivo del sacrificio de Ifigenia, por el trasfondo teológico del mismo, dado que ambos autores habían recibido una fuerte formación religiosa y, por ello, cristianizan de uno u otro modo el mito clásico. Asimismo, es relevante destacar que la resolución del sacrificio es distinta en cada autor: en la tragedia de Racine se acaba produciendo el sacrificio –pese a que no sea el de Ifigenia–, mientras que en la de Lassala, por el contrario, no. Racine era afín a la corriente jansenista que se contraponía a la de la Compañía,<sup>55</sup> y esto a nuestro juicio resulta relevante en la resolución del sacrificio. El jansenismo se opone al catolicismo ortodoxo, entre otras cuestiones, en la creencia del primero predestinación del ser humano por voluntad divina, frente al segundo, que sostiene la creencia del libre albedrío del individuo para decidir sus acciones. De este modo, el tratamiento del sacrificio se ve condicionado por las distintas creencias teológicas de ambos autores: para Racine el designio de la divinidad debe cumplirse y todo está prefijado de antemano, como se refleja en las predicciones oraculares; para Lassala, en cambio, el hecho de que se produzca el sacrificio no es algo inalterable. Lassala lo evita, no se produce ninguna muerte, ni humana ni animal, no se lleva a cabo ningún sacrificio y en esto difiere tanto de Eurípides como de Racine. Por su parte, Racine, aunque elude el sacrificio de Ifigenia en sí, acaba sacrificando a una doncella en aras de la victoria militar, que al fin y al cabo parece sustituir a la perfección, como objeto del sacrificio, a la Ifigenia originaria; se cumplen así finalmente los designios, como si no hubiese otra opción posible.<sup>56</sup>

El argumento de Lassala parte del mismo punto que el de Eurípides y se desarrolla en similares circunstancias. En lo referente a los personajes, Lassala no introduce cambios consustanciales frente a los personajes de la tragedia de Eurípides: Agamenón, Menelao, Clitmnestra, Aquiles e Ifigenia. En cuanto a los personajes secundarios, Lassala suprime a los dos mensajeros y al personaje del Anciano, a quien sustituye por Timante. Asimismo, la tragedia de Lassala carece de Coro, siguiendo como modelo para ello la *Ifigenia* de Racine. En el tratamiento de los personajes, pese a que su configuración se basa esencialmente en la de Eurípides, observamos ciertos rasgos de cristianización. Dicha influencia del cristianismo es patente a lo largo de toda la tragedia tanto en el vocabulario como en el tratamiento del mito. En el desenlace de la tragedia también comprobamos como Lassala se aleja de Eurípides y de una concepción de mito más tradicional; destierra la solución del *deus ex machina*, en lo que sigue a Racine, pero a su

---

<sup>54</sup> J. RACINE (1935: 10).

<sup>55</sup> M. BATLLORI (1998: 67).

<sup>56</sup> Nos gustaría seguir profundizando en estas cuestiones en posteriores trabajos debido al interés que nos suscita, ya que la extensión del presente artículo no nos lo permite.

vez le da un cariz cristiano al evitar el sacrificio, en lo que se diferencia de ambos autores, de modo que cierra la obra con un *lieto fine*.<sup>57</sup>

Así pues, vemos como la *Ifigenia in Aulide* de Manuel Lassala se inscribe dentro de la tradición dramática neoclásica del *Settecento* italiano, en la que no se trata de reproducir a los clásicos sino de reversionarlos adaptándolos al contexto, en muchas ocasiones –y siendo este el caso de Lassala– atendiendo a la moral cristiana. Con todo, en Italia existían dos actitudes contrapuestas frente al teatro francés: una de aceptación y acogida y otra de oposición, en la que se solían situar los jesuitas españoles expulsos que residían allí.<sup>58</sup> Por su lado y en particular, alejándose de esta manera de la corriente antifrancesa jesuítica, la *Ifigenia* de Lassala, al tomar como uno de sus modelos a Racine también posee rasgos del llamado *Grand Siècle* francés,<sup>59</sup> en el que se trata sobre todo de plasmar en la literatura –tanto novela como teatro– las emociones y pasiones humanas, acercándose así al sentimiento trágico clásico y, por ende, a la esencia de la tragedia griega.

#### 4. CONCLUSIONES

Como indicábamos en nuestra introducción, el presente artículo en primer lugar ha tratado de mostrar, en un primer acercamiento al tema, cómo la filología clásica influyó de facto en la concepción y realización del teatro jesuítico. Esto lo podemos observar tanto en la lengua vehicular empleada para dicho teatro: en muchos casos el latín, como en el estilo literario y la selección de temas y referentes clásicos.

Por otro lado, hemos querido apuntar el modo en el que esta tendencia a recibir la influencia clásica por parte de las obras teatrales jesuíticas se ve subvertida con el proceso de expurgación de los textos clásicos –hemos querido hacer especial hincapié en los dramáticos– por parte de los jesuitas al modificar su contenido y estructura originales.

Como caso particular hemos expuesto el de Manuel Lassala Sangermán, literato jesuita, en la obra del cual la influencia de la filología clásica sobre un autor educado y formado en la Compañía llega a su grado máximo a través de la escritura de su *Ifigenia in Aulide*. Para reelaborar el mito de Ifigenia, toma como fuente principal –además de la *Iphigénie* de Racine– la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, prueba de sus amplios y sólidos conocimientos clásicos adquiridos en sus años de formación en la Compañía, además de su formación complementaria en Boloña.

---

<sup>57</sup> En relación al *lieto fine* cf. E. MATTIODA (1994: 199-248).

<sup>58</sup> V. GONZÁLEZ MARTÍN (1998: 281-294).

<sup>59</sup> M. T. MUÑOZ ZIELINSKI (2009).

**Referencias bibliográficas**

- ALONSO ASENJO, J. (2010) «Bases y despegue del teatro como instrumento educativo en la Edad Moderna», *TeatrEsco* 4: 29-62.
- (1995), *Comedia Metanea*, en la Tragedia de San Hermenegildo y otras obras del teatro español de colegio, Sevilla-Valencia: UNED.
- BATLLORI, M. (1998), *Els catalans en la cultura hispanoitaliana*, vol. X, València: Biblioteca d'estudis i investigacions, Tres i Quatre.
- BETRÁN, J. L. (ed.) (2010), *La Compañía de Jesús y su proyección mediática en el mundo hispánico durante la Edad Moderna*, Madrid: Silex Universidad.
- CORONEL RAMOS, M. A. (1996), «Los autores clásicos y la enseñanza, dos modelos: los jesuitas y Manuel Martí», *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris* 11: 103-123.
- DE LA FLOR, F. R. (1996), *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*, Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.
- EGIDO, T. (ed.) (2004), *Los jesuitas en España y en el mundo hispánico*, Madrid: Marcial Pons.
- ESPINOSA CARBONELL, J. (1982), «Aproximación al estudio de los manuscritos en lengua italiana de Manuel Lassala», tirada aparte de *Estudios dedicados a Juan Peset Aleixandre*, València: Universidad de Valencia.
- (1988), «El epistolario de Manuel Lassala de la Biblioteca Universitaria de Valencia», *Quaderns de Filologia. Homenatge a José Belloch Zimmermann*: 105-114.
- (ed.) (1990), *El filósofo moderno*, Valencia: Universitat de València, Departament de filologia francesa i italiana.
- FABRE, P.-A. (1995), «Dépouilles d'Égypte. L'expurgation des auteurs latins dans les collèges jésuites», en GIARD, L. (ed.), *Les jésuites à la Renaissance. Système éducatif et production du savoir*, Paris: Presses Universitaires de France, pp. 55-76.
- GARCÍA SORIANO, J. (1927), «El teatro de colegio en España; noticia y examen de alguna de sus obras», *Boletín de la Real Academia Española* 14: 235-277.
- GIARD, L. (1995), «Le devoir d'intelligence ou l'insertion des jésuites dans le monde du savoir» en GIARD, L. (ed.), *op.cit.*, pp. XI-LXXIX.
- GIL FERNÁNDEZ, L. (1984), *Estudios de humanismo y tradición clásica*, Madrid: Universidad Complutense.
- GONZÁLEZ MARTÍN V. (1998), «El teatro español e italiano en el siglo XVIII», en J. ESPINOSA CARBONELL (ed.), *El teatro italiano. Actas del VII congreso nacional de italianistas*, València, Universitat de València, pp. 281-294.
- GUTIÉRREZ DEL CAÑO, M. (1913), *Catálogo de los manuscritos existentes en la Biblioteca Universitaria de Valencia*, Valencia: Maragat.
- HIGINO (2009), *Fábulas*, Madrid: Gredos.

- LASSALA, M. (1779), *Ifigenia in Aulide*, Bologna: S. Tomaso d'Aquino.
- LEVY, E. (2004), *Propaganda and the Jesuit Baroque*, Berkeley: University of California Press.
- MADROÑAL, A., RUBIO M., Y D. VALERA, (1996), «El coloquio de las oposiciones, una pieza de teatro jesuítico de carácter cómico», *Criticón* 68: 31-100.
- MARTÍNEZ NARANJO, J. (2002) , «Aproximación al estudio de las congregaciones de estudiantes en los colegios de la Compañía de Jesús durante la Edad Moderna», en *Enseñanza y vida académica en la España moderna* 20: 227-250.
- MATTIODA, E. (1994,) *Teorie della tragedia nel settecento*, Modena: Mucchi Editore.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, J. (2006), «Propaganda ideológica en el teatro neolatino y romance de los colegios de jesuitas en el Siglo de Oro español», en S. TAVARES DE PINHO (dir.), *Teatro neolatino em Portugal no contexto de Europa*, Coimbra: Universidade de Coimbra, pp. 97-126.
- (2008), «La hagiografía en el teatro jesuítico: los dos santos Juanes», *Archivum* 57: 435-499.
- MOLINA SÁNCHEZ, M. (2008), «La edición de los textos dramáticos jesuíticos: peculiaridades y problemas», *Florentia illiberritana: revista de estudios de antigüedad clásica* 19: 221-240.
- MUÑOZ ZIELINSKI, M. T. (2009), «Gesto y emoción en los personajes femeninos en la obra de Racine», *Congreso Internacional Imagen Apariencia*, (Murcia, 19-21 de Noviembre de 2008), Murcia: Universidad de Murcia.
- NICOLÁS ANTONIO (1783), *Bibliotheca Hispana nova sive Hispanorum scriptorum qui ab anno MD. ad MDCLXXXIV. floruerunt notitia*, Madrid: Joaquín de Ibarra.
- PICÓN GARCÍA, V. (2005), «Teatro escolar y teología: el *Dialogus Divi Petri Maryris* de Guillem Barçalo (Barceló)», *Criticón* 94-95: 183-208.
- RACINE, J (1935), *Iphigénie*, Paris: Classiques illustrés Vaubordolle, Librairie Hachette.
- SERÉS G. (2010), «El mundo literario de la Compañía», en J. L. Betrán (ed.), *op. cit.*, pp. 115-150.
- SIMÓN DÍAZ, J. (1992), *Historia del colegio Imperial de Madrid: del estudio de la villa al Instituto de San Isidro: años 1346-1955 [1952]*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- URIARTE, J. E. Y LECINA, M. (1925), *Biblioteca de escritores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la Antigua Asistencia de España desde sus orígenes hasta el año 1773*, Madrid: Imprenta de la Viuda de López del Horno.

# LA SEMÁNTICA LÉXICA: UN ESTUDIO RECIENTE SOBRE EL TEMA

LOZANO FERNÁNDEZ, Sergio Daniel<sup>\*</sup>  
sergilofer@hotmail.com

*Fecha de recepción:*  
6 de julio de 2012

*Fecha de aceptación:*  
15 de septiembre de 2012

**Resumen:** El presente artículo es una reseña de los *Apuntes de Semántica léxica* de María Victoria Escandell Vidal (Madrid, UNED, 2007).

**Palabras clave:** Semántica Léxica

**Abstract:** This paper is a review of María Victoria Escandell Vidal's recently published *Apuntes de Semántica léxica* (Madrid, UNED, 2007).

**Keywords:** Lexical semantics

Hace unos años ha aparecido, de la mano de María Victoria Escandell Vidal, un estudio introductorio a la Semántica léxica.<sup>1</sup> La autora es catedrática de Lingüística General en la Universidad Nacional de Estudios a Distancia (UNED), y vierte sus explicaciones de una forma tan efectiva que me atrevería a decir que no deja lugar a la duda. Utiliza un lenguaje inteligible, claro, sin ambigüedades y fundamentalmente didáctico que me atrevería a calificar de sublime, por la forma de materializar todos los conceptos propios de los que se ocupa la semántica léxica.

La autora distribuye en diez capítulos sus explicaciones sobre semántica léxica, en los que aúna y aborda de una forma clara y diáfana los aspectos más relevantes de dicha materia. Cada uno de ellos comienza con una introducción amena y sencilla, con la que logra conducir al lector de una forma dinámica hacia cada nuevo aspecto que trata, y va

---

<sup>\*</sup> El presente trabajo ha sido realizado para la asignatura «Semántica y lexicología del Español» bajo la dirección de Yolanda González Aranda, Profesora de Lengua Española de la Universidad de Almería.

<sup>1</sup> ESCANDELL VIDAL, María Victoria, *Apuntes de Semántica léxica*, Madrid, Editorial Cuadernos de la Uned, 2007.

acompañado de un apartado titulado de “Lecturas complementarias”, con el que la catedrática destaca otros manuales interesantes para quien quiera desarrollar aún más el contenido de sus explicaciones.

\* \* \*

El libro se inaugura con el capítulo titulado “El estudio del significado léxico”, en el que se aporta una explicación de la Semántica como ciencia y las diferencias entre Semántica Léxica, Semántica Composicional junto con sus respectivos objetivos. También expone la definición de *lexema*, del significado y enumera los ámbitos en los que pueden ser utilizados. Recoge teorías de Bloomfield y Lyons. Conceptos propios de la semántica: referente, extensión, denotación, connotación, significado léxico y significado gramatical... son algunos de los rasgos que yo he resaltado del primer capítulo.

En el segundo, “Ambigüedad léxica”, abarca profundamente todos los aspectos que recoge dicho título: las clases de ambigüedad léxica, criterios para la distinción de significados, la homonimia, tipos de homónimos, la vaguedad, la polisemia, sus causas, tipos, significados, facetas y perspectivas. Todo ello con un elevado número de ejemplos con los que logra cerrar una excelente explicación.

El siguiente capítulo, “Relaciones de significado”, trata la sinonimia, el debate que existe entre lingüistas sobre la existencia o inexistencia de los sinónimos, en el que la autora vierte también su opinión. Ofrece una ayuda a la hora de elegir entre sinónimos, como por ejemplo entre “oliva” y “aceituna”, y evitar así expresiones bastante *raras* como “aceite de aceituna”, etc. También abarca aspectos como la inclusión: hiponimia, hiperonimia, meronimia y homonimia, y las relaciones de exclusión o incompatibilidad y las relaciones oposición.

“Configuraciones léxicas” es el título del cuarto capítulo, en el que la autora abarca de forma bastante extensa la jerarquía existente entre las palabras, que pueden ser taxonómicas y meronímicas. También expone las estructuras lineales (minúsculo-mediano-inmenso).

El quinto capítulo, “Análisis del significado”, expone los requisitos para llevarlo a cabo. También muestra las distinciones entre el enfoque estructuralista y el cognitivo, para lo cual aporta numerosos ejemplos, cuadros y esquemas. Este es uno de los capítulos en los que inserta una breve ficha del autor, en este caso la de R. Jackendoff como principal representante del enfoque cognitivo.

Tras haber analizado el significado, llega el capítulo “El cambio de significado”, en el que enumera las causas de este hecho, los procedimientos y efectos que conlleva, como, por ejemplo, que ciertos significados se pierdan, la extensión del cambio, la gramaticalización.

El capítulo siete, “Entre el léxico y sintaxis”, cubre información sintáctica sobre las unidades léxicas y los patrones de estructuras eventivas que se utilizan. Este tema es uno de los más complicados de los que trata, pero logra solventar la dificultad con una mayor cantidad de esquemas, ejemplos, cuadros para facilitar la explicación.

El siguiente capítulo lo dedica a las “Relaciones sintagmáticas”, en cuyas once páginas logra ofrecer explicaciones claras de las solidaridades léxicas, las colocaciones, las locuciones –en la que nos explica que es una cuestión de grado pero que hay locuciones más o menos fijas, como por ejemplo “tomar el pelo” y no “\*tomar el vello”– y los enunciados fraseológicos.

En el capítulo nueve, “Categorización y adquisiciones del léxico”, la autora nos ofrece definiciones de categorización y estudia la estructura interna de las categorías; en la parte de la adquisición del léxico nos aporta nociones como la de hipotensión y la hiperextensión.

Por último, leemos “La representación del significado léxico: los enfoques computacionales”, en el que nos traslada las aplicaciones hasta ahora vigentes que se han podido realizar para la organización del léxico. Comienza tratando el ambicioso proyecto de la Universidad de Princeton *WordNet*, con el que consiguieron constituir un inventario léxico organizado atendiendo a principios psicológicamente reales. También nos habla del lexicón generativo, de las ontologías y de la *web semántica*, con la que se ha conseguido potenciar el buscador de información en internet para que encontremos la información requerida de una forma más eficiente, similar a la estructura de conocimiento que manejamos de forma natural los humanos.

Para cada uno de los temas que aborda, aporta varios ejemplos, esquemas, imágenes... en los que, a mi parecer, aborda, como si se tratara de un mantón, cada aspecto tratado. Menciona los problemas y debates que han surgido a lo largo de la historia de la Semántica, como, por ejemplo, la existencia o no de la sinonimia, y aporta los pros y los contras de las propuestas que se debatieron. La autora también vierte su opinión al respecto y aporta posibles soluciones al conflicto.

En todos los aspectos que trata, surge lo evidente: términos nuevos con los que denominar relaciones y denominaciones propias de la semántica léxica. Como ya hemos dicho, todo lo explica de una forma adecuada e inteligible durante el capítulo correspondiente, pero, además, Escandell aporta en las páginas finales un completísimo glosario sobre dichos términos por si queremos una definición más cerrada y teórica del término.

Creo que en los apartados anteriores he dejado clara mi satisfacción ante el manual. Aun así, me veo en la obligación de presentar resumidamente los aspectos positivos y negativos que se pueden encontrar en él.

El aspecto más positivo es la exposición de todos los aspectos teóricos de los que se ocupa la Semántica léxica, se presenta como el manual perfecto para preparar la asignatura, un temario o una exposición de contenidos. Sin embargo, si quisiéramos utilizarlo para hacer un estudio diacrónico de los avances en la historia de la Semántica, este manual no sería el adecuado: apenas ofrece datos históricos porque no dedica ninguno de los capítulos a la historia de la Semántica.

Es el manual perfecto en el que apoyarnos para explicar los aspectos teóricos de la semántica léxica: ofrece una explicación adecuada y numerosos ejemplos que bastan para entender cada aspecto. Es un manual muy fácil de leer, con un tamaño de letra adecuado, claridad y un buen espaciado entre líneas. El manual perfecto para conocer los aspectos de los que se ocupa una disciplina tan joven –relativamente– como la Semántica.