

TRANSFORMACIONES DE GÉNERO
EN *DRÁCULA* (BBC, 2020): LECTURAS CRÍTICAS
EN LA REPRESENTACIÓN FEMENINA
Y LOS ROLES DE GÉNERO EN LOS PERSONAJES
DEL CONDE DRÁCULA Y AGATHA VAN HELSING

JULIO PÉREZ MANZANARES
Universidad Autónoma de Madrid
julio.perez@uam.es

Recibido: 09-12-2023

Aceptado: 23-05-2024



RESUMEN

En el presente artículo, investigaremos la relación que las adaptaciones audiovisuales de la novela *Drácula* de Bram Stoker han mantenido con las cuestiones de género. Tomando como ejemplo la transformación del profesor Abraham Van Helsing en la hermana Agatha Van Helsing en la reciente producción en serie para BBC/ Netflix, propondremos una revisión del papel que las construcciones de género han tenido en la construcción de la mitología contemporánea del vampiro.

Para contextualizarla, revisaremos el papel y reinterpretación que los roles femeninos y las cuestiones sexo-genéricas originadas en la novela de Stoker han tenido en las adaptaciones cinematográficas más relevantes. Por medio de ellas, trataremos de observar si estas revisiones y cambios muestran realmente posiciones críticas al hilo de los cambios políticos y sociales del momento o, al contrario, siguen sosteniendo los imaginarios misóginos y machistas que el terror a *lo femenino* mostraba ya la novela en origen.

PALABRAS CLAVE: género; vampirismo; adaptación literaria; *Drácula*; queer; ficción.

GENDER TRANSFORMATIONS IN *DRACULA* (BBC, 2020): CRITICAL READINGS IN FEMENINE REPRESENTATION AND GENDER ROLES IN COUNT DRACULA AND SISTER AGATHA VAN HELSING CHARACTERS

ABSTRACT

In this article, we will investigate the relationship that the audiovisual adaptations of Bram Stoker's novel *Dracula* have maintained with gender issues. Taking account as case of study the transformation of Professor Abraham Van Helsing into Sister Agatha Van Helsing in the recent serial production for BBC/Netflix, we will propose a review of the role that gender constructions have had in the construction of contemporary vampire mythology.

To contextualize it, we will review the role and reinterpretation that female roles and gender issues originating in Stoker's novel have had in the most relevant film adaptations. Through them, we will try to observe if these revisions and changes really show critical positions reflecting political and social changes of the moment or, on the contrary, they continue to support the misogynistic and sexist imaginaries that the terror of «the feminine» of the original text of Stoker.

KEYWORDS: gender; vampirism; literary adaptation; *Dracula*; queer; fiction.



1. INTRODUCCIÓN: CUESTIONES DE GÉNERO EN *DRÁCULA*, DE BRAM STOKER

A raíz del surgimiento de la crítica feminista y de género, la novela *Drácula* (1897), de Bram Stoker, ha sido fruto de importantes revisiones. El papel de las mujeres en el texto original y sus reinterpretaciones cinematográficas han servido como sismógrafo de los cambios sociales y políticos de los siglos xx y xxi (Pérez Manzanares, 2014).¹ Alguno de los últimos análisis

1 Siguiendo las lecturas de Skal (2008), Cueto y Díaz (1997) y Pérez Manzanares (2014), la figura del vampiro ha venido asociándose de manera sistemática con los cambios sociales y políticos en cada una de sus lecturas. Especialmente, en relación con los cambios económicos, políticos y relacionados con las crisis sociales. La novela de Stoker, en este sentido, es inseparable de las cuestiones relacionadas con el altocapitalismo industrial inglés y el surgimiento del movimiento sufragista y de la «Nueva Mujer» en relación con los movimientos sociales, así como con los inicios del discurso clínico en torno a la homosexualidad. Cada una de las distintas y más populares adaptaciones cinematográficas que se han venido dando a lo largo del siglo xx ha sido frecuentemente leída y relacionada (según los mencionados autores) con respectivas crisis y cambios sociales en este sentido. A saber: *Nosferatu* (Murnau, 1922) es inseparable de la visión alemana sobre la Primera Guerra Mundial y el período de entreguerras; *Drácula* (Browning, 1931), puede ser leída a la luz de la crisis derivada del *crack* del 29 y de los cambios psicoso-

sobre la cuestión, simplificadores de la importancia que las lecturas políticas han tenido en la rescritura del mito, llegan a proponer que la percepción actual sobre el vampiro pueda ser entendida como un logro de los cambios sociales, en relación con la importancia actual del feminismo (Remartínez, 2021). Como intentaremos observar, se trata, antes bien, de una dialéctica mucho más compleja de las relaciones y diálogos entre el texto original y las reinterpretaciones del mismo, mediadas por los cambios sociopolíticos en que éstos se producen.

En el presente artículo, plantearemos que la vinculación de las cuestiones de género con las creaciones audiovisuales y literarias relacionadas con *Drácula* tienen, desde su origen literario, un verdadero carácter vampirizador de cualquier planteamiento político y, en especial, de aquellos relacionados con las mujeres. Contemplamos que las narraciones y producciones audiovisuales sobre el vampiro, aunque hayan podido hacerse eco sobre los procesos y cambios sociales, no presentan una deconstrucción efectiva del relato en clave de género que las convierta en auténtico catalizador político. Como trataremos de mostrar, estos cambios político-sociales pueden reflejarse en las transformaciones fílmicas del texto original, conectadas con hechos históricos en los que las mismas se inscriben e interpretan (guerras mundiales, crisis económicas, los cambios sociales motivados por las cuestiones de género e identidad, e incluso la cuestión del sida), pero en escasas ocasiones lo hacen mostrando una posición crítica que haya alterado realmente el texto original y su caracterización hegemónica desde el punto de vista de género.

Partimos de la hipótesis, indicada por Nina Auerbach, de que el mito del vampiro siempre se ha aproximado allí donde «se encuentra el poder» (1995: 6). En base a la misma, planteamos que la representación del vampiro en la cultura popular, a pesar de parecer subversiva en clave genérico-sexual (pudiendo asimilarse metonímicamente a todas aquellas minorías apartadas del pensamiento hegemónico), puede observarse, antes bien,

ciales en clave de género que cristalizarían, en lo cinematográfico, con la aplicación del código Hays; *Drácula* (Fisher, 1958 y 1966) pueden ser vistas a la luz de la incorporación de los movimientos subculturales y juveniles posteriores a la Segunda Guerra Mundial, así como a los primeros inicios de configuración de un movimiento feminista de liberación de la mujer. La aparición de fenómenos relacionados con la «cultura popular» y la dedicación de los mismos al nuevo y específico sector social de los adolescentes tuvo a su vez un impacto significativo en ellas. *Drácula* (Badham, 1979) es frecuentemente leída, como analizaremos en este mismo trabajo, bajo el prisma de la irrupción del feminismo en la cultura norteamericana, del mismo modo que *Drácula de Bram Stoker* (Coppola, 1992) posee una lectura clave en relación con la crisis del sida iniciada a mediados de los ochenta, y en pleno auge en el momento del estreno de la misma.

como la manipulación ejercida por esta misma hegemonía sobre las prácticas contraculturales y opositoras, transformadas en su paso a la industria cultural (Porta, 2021).



Imagen 1: Zoe y Agatha Van Helsing (Dolly Wells): ciencia y fe frente al vampiro. *Dracula* (BBC, 2020), episodio 3 (“The Dark Compass”).

Para poder realizar este análisis, partiremos de la novela de Stoker para observar, en primer lugar, su reflejo de las cuestiones de género en relación con la figura de la *Nueva mujer*.² Revisaremos el papel de la ciencia y la tecnología en la época como uno de los contextos en los que este tipo de relaciones se configuran, así como las concepciones sobre la denominada *inversión sexual* reflejadas en el texto. Analizaremos posteriormente algunas de las transformaciones más significativas que los principales papeles femeninos han tenido en diversas adaptaciones filmográficas a través del siglo xx: las producciones de Murnau, Fisher o Badham (por ser aquellas en las que la cuestión es más notable), hasta alcanzar la reciente producción de

2 Terminología con la que se conoció a las mujeres emancipadas y adscritas al movimiento sufragista de finales del siglo xix. A pesar de que hacía un siglo que Mary Wollstonecraft publicó las *Vindicaciones de los derechos de las mujeres* en 1792, el movimiento no se organizó hasta la segunda mitad del siglo xix. Pese a la importancia del movimiento, y las múltiples acciones y apoyos que consiguieron, las mujeres (y sólo las mayores de treinta años) no alcanzaron el voto hasta el año 1913. Como término político, se atribuye su uso primero a la escritora Sarah Grand tanto en su obra escrita como en las frecuentes disputas que a través de artículos y reseñas se produjo en la prensa escrita inglesa de la época.

BBC para Netflix. Esta se presenta como un inmejorable caso de estudio ya que cita y reproduce las anteriores de manera evidentemente apropiacionista, como parte del texto-collage que la serie presenta de la tradición cinematográfica relacionada con el mito de Drácula. En esta serie, además, y por eso culminamos con ella el análisis, la importancia de estas relecturas en clave de género llegan al punto de sustituir el papel del tradicional cazavampiros, el científico y filósofo Abraham Van Helsing, por el personaje femenino de la hermana Agatha Van Helsing. Esta inversión, junto con las frecuentes alusiones a las cuestiones de género y sexualidad de la producción inglesa, hacen de la misma parte esencial del meta-texto de la narración conocida y vuelta a narrar en un nuevo contexto histórico, social, político y cultural.³ Sobre si realmente se advierte en esta nueva narrativa un cambio significativo sobre los habituales roles de género presentes en el texto de Stoker (y en su traslado a la iconosfera contemporánea a través de las producciones cinematográficas más relevantes) es sobre lo que trataremos de plantear la discusión, acudiendo a distintas implicaciones y lecturas que van más allá de la pura “representación de género” en cuanto tal, y abarca una red de significados en y por los que el mismo se encuentra categorizado y definido.

2. LAS MUJERES EN *DRÁCULA* (1897)

La caracterización de los personajes femeninos en el texto de Stoker (concretados en Mina Murray, prometida y esposa del procurador que visita al Conde para cerrar la compra de unas propiedades en Londres, y de Lucy Westenra, su mejor amiga y primera víctima del vampiro) ha sido fruto de múltiples discusiones por sus lecturas desde un paradigma feminista o de género. Tradicionalmente, se plantea la dicotomía entre su recatada vida humana y la liberación sexual (entonces aterradora, y hoy leída como positiva), volcando las dos visiones hegemónicas sobre la sexualidad femenina. El papel de esta liberación, sin embargo, ha sido fruto de discusiones desde distintas

³ La producción de BBC ha sido, en este sentido, fuente de investigación en clave de género para algunas propuestas de enorme interés, y sobre las que queremos proponer una revisión crítica retomando algunos de los fundamentos que la crítica de género ya destacó sobre la novela y las adaptaciones cinematográficas durante el último tercio del siglo xx. Destacamos, en este sentido, las que representan los trabajos de Faucon (2020), Rein (2023) y Sarakaeva (2021). Por último, el trabajo final de grado de Joncski (2021) está específicamente centrado (aunque el tema es también tratado por el resto de autores) en el homoerotismo y la cuestión homosexual tanto en la novela como especialmente en sus adaptaciones audiovisuales.

perspectivas feministas. Nina Auerbach (1983:11) señala cómo, a medida que avanza la narración, las mujeres van teniendo un mayor poder y presencia en el espacio público y la narración (llegando a construirla, en el caso de Mina), paralelo al desarrollo de su sexualidad, mientras que Drácula se ve reducido a las dimensiones de su vulnerable ataúd. Andrea Dworkin, conocida por su crítica esencialista y antipornográfica, por el contrario, apunta que las mujeres: «se transforman en depredadores y asquerosos parásitos (...) Como humanos empiezan a enterarse del sexo al morir. Y los hombres, pretendientes y maridos (...) logran también un nuevo tipo de sexo (...) viendo morir a las mujeres» (1987: 218)

La opción que propone Auerbach de una posible liberación femenina resulta algo improbable en el texto stokeriano, aunque el cine la hará más plausible, como veremos. En la novela, como en la mayoría de sus adaptaciones cinematográficas, las mujeres siempre terminan sometidas al poder normativo, hegemónico y heterosexual que sostiene una tesis como la de Dijkstra (1986) sobre los temores finiseculares ante la integración femenina en la sociedad. Tras su aparente liberación mediante la vampirización, Lucy es reprimida sexualmente, en el sadomasoquista ritual del empalamiento realizado por los cazavampiros, y Mina se convierte en la metáfora de un *recipiente* para los hombres: fruto de las diversas transfusiones de sangre que todos y cada uno de ellos realizan sobre su cuerpo, y acaba convirtiéndose en madre de un hijo cuyo nombre contiene el de todos los integrantes del grupo.

A pesar de las alusiones a la Nueva Mujer en el texto de *Drácula*, sus protagonistas no parecen identificarse con ellas. El personaje de Mina, que podría parecer la más cercana a sus posiciones, mantiene una posición crítica con el movimiento, alabando la tolerancia de los hombres frente a los comportamientos femeninos que a las «nuevas mujeres» escandalizarían, aunque consiente que, en el futuro, los avances que estas promueven puedan liberar las relaciones entre hombres y mujeres de sus roles tradicionales (Stoker, 1993: 223-224).⁴

Frente a la vida entendida como «normal», en base a las codificaciones de género heteropatriarcalmente impuestas, el vampirismo tampoco parece ser garantía de liberación de las mujeres de las reglas del universo masculino.

4 Todas las citas de la novela se encuentran extraídas de la que sigue siendo una de las mejores ediciones, traducida y anotada por Francisco Torres Oliver, publicada por la editorial Cátedra en 1993. En inglés, la edición de referencia sigue siendo la editada por Nina Auerbach y David J. Skal en la editorial Norton en 1997.

Además de seguir siendo el objeto a utilizar, en este caso por el vampiro, las funciones naturales de las mujeres (según las establecía la moral victoriana), continúan siendo las mismas, aunque en forma *perversa*: o la madre/virgen, ejemplo de pureza des-sexualizada; o la mujer sexualizada que se convierte en metáfora de los males del momento, incluidos los físicos, relacionados con el sexo, como la sífilis.

El caso de Lucy, dentro de la novela de Stoker, resulta paradigmático, y es fácil encontrar en él todos estos síntomas del terror al despertar sexual de las mujeres (Kuzmanovic, 2009: 411- 425). Lucy es el retrato de una joven («la niña» o «la chiquilla», según la denominan los cazavampiros), cuyas aspiraciones se limitan a casarse. Aunque el cine la transformará radicalmente, en la novela tiene la lección bien aprendida según los patrones victorianos: «los hombres desean que las mujeres, sobre todo sus esposas, sean tan leales como ellos. Aunque las mujeres, me temo, no sean siempre tan leales como debieran» (Stoker, 1993: 177). La aparición de Drácula irá transformándola ante la mirada de los hombres hasta convertirse en la madre/amante perversa que se alimenta de niños, antes de intentar hacerlo de su prometido. Lucy se representa como un ser *voluptuoso* que ante los símbolos culturales de la pureza-que-debería-representar (la cruz) reacciona transformándose en una representación demoníaca que los cazavampiros comparan con Medusa (Stoker, 1993: 393). No es casual la comparación, con un mito que, más tarde, Sigmund Freud (2013: 270-271) convertirá en símbolo de la castración, como descubrimiento de la sexualidad femenina/materna, y que viene a sumarse a la esfinge, Salomé, el demonio Lilith y, desde luego, la lamia o la vampira, como algunos de los rostros que pondrá la sociedad victoriana a su temor a la sexualidad femenina (Bornay, 1990).

Como sucede con el Conde Drácula, según avanza su transformación, las mujeres van perdiendo voz en la narración, y cediéndosela a los personajes masculinos: «He observado que empiezan a presentarse en su rostro los rasgos del vampiro», relata van Helsing, «Pero eso no es todo: sus silencios son ahora más frecuentes, como sucedía con la señorita Lucy. Tampoco ella hablaba, aunque escribió lo que quería que se supiera más tarde» (Stoker, 1993: 549). *Drácula* es, por tanto, el relato de un grupo de hombres sobre la perdición y salvación de unas mujeres. Por eso, tanto o más importante es observar lo que cuentan ellas mismas (o lo que Stoker imaginaba que las mismas podrían contar) a lo largo de la novela.

En la correspondencia que comparten Lucy y Mina, la primera pregunta a Mina: «¿Por qué no dejan a una chica que se case con un hombre, o

con todos los que quiera (...)?» (Stoker, 1993: 180). Una pregunta que parece hablar de una sexualidad desarrollada en la joven, anterior a la seducción del vampiro, pero que *esconde* conscientemente ante los hombres y sólo confiesa a otra mujer en la intimidad de la carta. El vampirismo, así, más que la liberación, se convierte en la excusa perfecta del patriarcado para establecer su dominio sobre las mujeres. Esa es la estrategia fundamental con la que juega Stoker: convertir a las mujeres en seres perversamente sexualizados, para destruirlos después. Re-duplicada anulación y destrucción, por tanto, del supuesto sujeto femenino.

En esto, por mucho que Lucy y Mina hayan sido, junto con Drácula, los personajes sobre los que mayores relecturas se hayan realizado, tememos que el final de las vampiras siempre acabará, aún en nuestros días, por ser el mismo. Incluso, como veremos, cuando abandonen el papel de la víctima para convertirse en el cazavampiros que trata de destruirlo.

3. CIENCIA Y GÉNERO EN *DRÁCULA* COMO REPRESENTACIÓN DE LA MODERNIDAD

Es necesario observar, de cara a nuestra lectura en clave de género de la obra de Stoker y su transformación actual, el modo en que las mismas se encuentran vinculadas con prerrogativas históricas y culturales relacionadas con la idea de modernidad, entendida desde un punto de vista científico-técnico. Una cuestión a la que la novela de Stoker no era ajena, con el enfrentamiento que propone entre razón y fe, mediada por la ciencia y la tecnología, abriendo un camino que las producciones sobre vampiros no han dejado desde entonces de transitar tanto desde su propia representación (Abbott, 2007), como dando fruto a importantes trabajos sobre el papel que la modernidad científica ha jugado en la configuración del imaginario vampírico contemporáneo (Senf, 2002).

En las páginas de la novela, Mina, descrita como la mujer con corazón de mujer y cerebro de hombre, utiliza todas sus habilidades administrativas para recopilar los diarios y documentos dispersos con el fin de ayudar a los cazavampiros: razón contra sexualidad, ciencia y técnica contra la bestialidad vampírica. La mujer, con su construcción de ese archivo mecanografiado de diarios, noticias y telegramas (en el que, como Harker admite al final de la novela, apenas hay un sólo documento auténtico; sólo un montón de folios mecanografiados), diseña lo que Foucault (2009: 211-212), en su arqueología del conocimiento, declara como un sistema creado para llamar la atención

sobre las relaciones y conexiones entre documentos dispares. Convirtiendo esos diarios personales en el texto plano, aséptico y desjerarquizado, que es el producido por toda escritura mecánica, y dotándolos de un mismo nivel de significación, Mina está comportándose como el propio vampiro: secuestrando el alma de sus víctimas, los «latidos de su corazón» transcritos en cartas y diarios, para dar con ellos forma a ese relato, que es el único lugar en el que Drácula tiene existencia.

Sin embargo, este papel de Mina como creadora del archivo/novela no consigue tampoco liberarla de la mirada masculina. Del mismo modo que Lucy, al ser vampirizada, se vuelve un ser voluptuoso y ávido sexualmente, Mina, a través del uso de la tecnología (el fonógrafo, la mecanografía o la taquigrafía), se convierte en lo que Andreas Huyssen denomina —a raíz de la lectura de *Metrópolis* de Fritz Lang— la mujer-máquina: un nuevo modelo de representación del terror hacia *lo femenino*, que igual identifica a la mujer con la naturaleza salvaje, en su papel de virgen, como lo hace con la devoradora tecnología en su identificación con la *vamp*, haciendo más explícito, si cabe, el temor a la *vagina dentata* por medio de su transmutación mecánica (Huyssen, 2002: 123-146). Una nueva paradoja que las producciones fílmicas explorarán, atribuyendo a las protagonistas femeninas distintos papeles mediados por su relación con la tecnología y la ciencia, identificada entonces con el universo masculino de la esfera pública.

4. LAS INVERSIONES SEXUALES EN *DRÁCULA*

El explícito cambio entre los personajes de Abraham Van Helsing y la Hermana Agatha/Zoe Van Helsing en la producción de Netflix nos obliga a observar la propia tradición sobre la *inversión* de género que ha acompañado a la lectura e interpretación de la novela. Esta inversión, nuevamente, se cuenta entre los mecanismos y perversiones finiseculares que caracterizan a los vampiros, forjando parte del terror que inspiran desde el punto de vista moral y social de la época. Una característica heredada del lesbianismo de la protagonista de *Carmilla*, publicada por Joseph Sheridan LeFanu en 1872, y que alcanza la serie de 2020 con la caracterización bisexual de los personajes del Conde y Van Helsing, redimensionando la importancia que el intercambio de género de la cazavampiros apuntaba claramente, y mezclando sexo, género e identidad desde una perspectiva que podría ser vista como *queer* en el contexto actual.

La cuestión de la *inversión sexual*, pese a su importancia en el texto, apenas ha sido contemplada en las versiones cinematográficas de *Drácula*, si no es como efecto imprevisto de las leyes censoras, como en el *Drácula* de Tod Browning (Skal, 2008: 144),⁵ o apuntada a través de la ambigüedad estética del anciano Conde de Coppola. Su trascendencia actual, sin embargo, es ineludible, pues la transgresora fluidez sexual de los vampiros esconde, en el texto origen, una caracterización negativa que, caso de no ser debidamente contemplada, puede ser reproducida en la adaptación, logrando incluso los propósitos contrarios a los previstos cuando se trata de aportar (como creemos que ocurre en la serie) una aparente modernización del texto de Stoker.

Para entender la importancia de esta cuestión en *Drácula*, habría que empezar tomando en cuenta uno de sus momentos más sexualizados, con la seducción de Jonathan Harker por parte de las mujeres vampiro que habitan junto al Conde. Cuenta el abogado en su diario cómo:

La rubia se arrodilló y se inclinó sobre mí, regodeándose claramente. Mostraba una deliberada voluptuosidad, que resultaba excitante y a la vez repulsiva, mientras doblaba el cuello y se relamía como un animal, hasta que pude ver, a la luz de la luna, la reluciente humedad de sus labios escarlata y su lengua roja, que asomaba entre sus blancos y afilados dientes (...) Pude notar en la piel hipersensible de mi cuello la suave y trémula caricia de unos labios y el duro contacto de dos dientes afilados. Al prolongarse esta sensación, cerré los ojos en una especie de éxtasis lánguido y esperé... esperé con el corazón palpitante (Stoker, 1993: 151).

Claramente nos encontramos ante una escena similar a la de una penetración convencional, pero en la que Stoker subvierte los roles de género concebidos en el imaginario heterosexista occidental (Bourdieu, 1999): Harker, el hombre, es quien actúa como la parte pasiva ante la penetración de los colmillos de la vampira.

Este ataque a los cimientos de la moral victoriana ya tenía una larguísima tradición cultural, iniciada con la leyenda hebrea de Lilit, expulsada del Paraíso por ponerse activamente sobre Adán durante el coito para

5 Como desarrolla el autor. El montaje fragmentario de la producción cinematográfica produjo que, pese a la solicitud explícita a los guionistas por parte de la productora de que *Drácula* sólo debía a vampirizar mujeres, es sin embargo el Conde quien aparta a las mismas —como en la novela— para «mostrar» a través de un fundido a negro que es él quien se encarga de vampirizar a Renfield quien, a partir de ese momento (y al contrario que las mujeres vampiro del castillo, Lucy o Mina), no se transforma en vampiro sino que «enloquece» convirtiéndose en un acólito devoto del Conde.

robarle el semen, y reproducido en la época de Stoker en la pintura *La vampira* de Philip Burne-Jones. Este temor a que la mujer tomara la iniciativa en el plano sexual, adoptando el papel masculino, escondía a su vez el terror —agudizado por la aparición del primer feminismo y la figura de la Nueva Mujer— de que ésta pudiera manejarse en el espacio público en una sociedad patriarcal y misógina en el mismo plano que el hombre (Griffin, 1988).

La subversión de género que representa el vampiro cuenta con una imagen más poderosa, facilitada por sus cualidades físicas: la boca de labios suaves, blandos y rojos (que no esconden la metáfora sexual), tras los que se esconden los dientes largos, duros y afilados con los que cometen sus *penetraciones* en un claro simbolismo fálico. La boca del vampiro, tal y como es interpretada por Craft (1984), en una de las mejores lecturas *queer* sobre el vampirismo, resulta ser una forma de hermafroditismo propio de estos seres sobrenaturales, que trastocan las reglas del género normativo hasta en su propia fisonomía.

La androginia del vampiro no conduce a una igualdad entre los géneros, tal y como suele ser habitual en manifestaciones propias del momento, e incluso en nuestros días (De Diego, 1992). La mujer o lo femenino que en el vampiro se puede encontrar, siempre recibirá un correctivo heterosexista y masculino que anule su rebelión. Más aún, ésta transgresión —también de género— tiene su punto de partida en la Boca Original, que es la de Drácula, «y todas sus versiones subsecuentes (en *Drácula* todos los vampiros salvo el Conde son femeninos) son simples repeticiones o simulacros reducidos del deseo del Gran Original» (Craft, 1984: 109). El mismo Conde llama a estos seres sus *criaturas* y les anticipa que: «cumpliréis mis órdenes, y cuando quiera alimento seréis mis chacales», algo que conduce a pensar que, lo que está confesando es que a través de esta creación de réplicas y sustitutos femeninos está llevando a cabo la consecución de su propio deseo: «las mujeres que amáis ya son mías; y a través de ellas, lo seréis vosotros» (Stoker, 1993: 527). En esta sentencia, como en la escena de las vampiras sobre Harker, parece quedar clara la cuestión que sobrevuela desde el principio en la novela y que el propio Stoker no llega a mostrar explícitamente: el deseo de Drácula de penetrar a otro hombre (Bentley, 1988: 27). Con esto logra, por un lado, enmascarar la representación del deseo entre personas del mismo sexo, así como justificar la violenta expulsión de esta supuesta femineidad deformada de los cuerpos de las víctimas del vampiro.

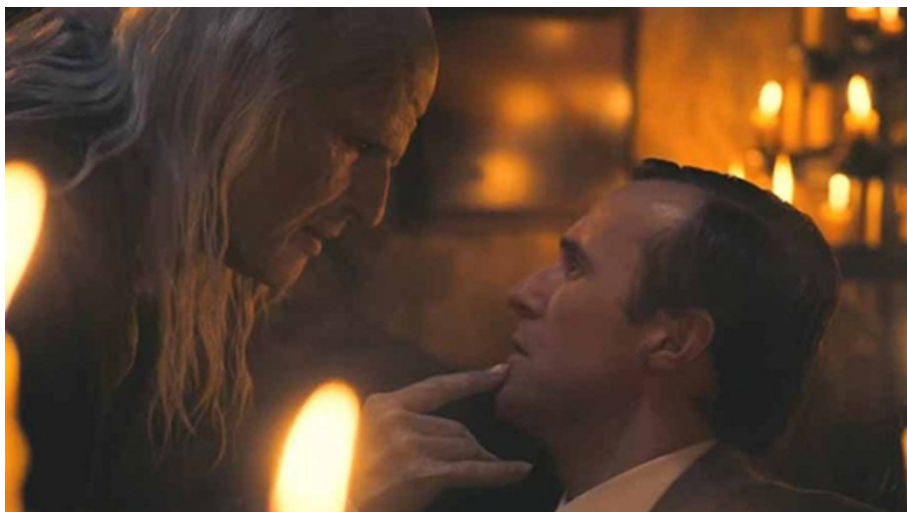


Imagen 2: Drácula (Claes Bang) acechando a Jonathan Harker (John Heffernan).
Dracula (BBC, 2020), episodio 1 (“The rules of the beast”).

La bisexualidad del vampiro de Stoker (traducida anatómicamente en el «hermafroditismo» fálico y oral mencionado por Craft), así como el desplazamiento que supone del deseo del Conde de penetrar a otro hombre, habría que ponerlo en contacto, siguiendo aún el análisis de Craft (1984; 113), con las teorías que durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX una serie de escritores ingleses sostuvieron sobre el deseo homosexual. Aunque el término más ajustado a la época sea el citado de *inversión sexual*, en todas estas obras se asume —desde la normativa de que el único deseo/sexo normal es el que un hombre puede sentir por una mujer, y viceversa— que el deseo de un hombre por otro se da en base a un desorden entre el género físico (limitado a lo genital) y a un *alma* o *yo sexual*, invisible, que se corresponde con el del género opuesto, según el pensamiento binario-normativo occidental. De este modo, y como ocurre en *Drácula*, no es posible la relación sexual entre dos hombres sin que exista un elemento femenino que medie entre ellos, lo que favorecerá que aparezcan sistemáticamente distintos *doppelgänger* en las relaciones entre los personajes que actúen como sus opuestos/complementarios. Algo que la serie de 2020, con el nuevo papel de Agatha/Zoe Van Helsing como némesis de Drácula, así como con la primera ocasión en que se ve en pantalla cómo este *penetra* a Jonathan Harker (transformado en su mujer durante una ensoñación provocada sobre su víctima), pondrá claramente en evidencia.

5. EL PAPEL DE ABRAHAM VAN HELSING COMO CATALIZADOR DE LA REGULACIÓN DE GÉNERO

Este trasunto del doble, en clave de género y sexual, conduce a otro de los enfrentamientos binarios que, como en toda fábula moral de terror decimonónica, se polariza entre las fuerzas del bien y del mal. Un enfrentamiento de tintes metafísicos que también la reciente producción de Netflix convertirá en sintomática en los encuentros y batallas dialécticas entre Agatha Van Helsing y Drácula, recurriendo a citas fílmicas como la partida de ajedrez de *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, Bergman, 1957) o a la batalla final entre el vampiro y su némesis copiada de *Drácula* (*Horror of Dracula*, Fisher, 1958).

El papel de Van Helsing, según Stoker, es el encargado de restablecer los límites fracturados por Drácula. El desorden de género impuesto por el vampiro llega al punto de que, eliminada la supuesta o posible feminidad victoriana de sus víctimas, al sexualizarlas, éstas abandonan las prerrogativas adjudicadas culturalmente a su género y se convierten en *madres perversas*. Las vampiras se alimentan de bebés y niños pequeños, ofrecidos en ocasiones por el propio Conde en una nueva y subversiva imagen de la maternidad.

La solución que Van Helsing establece para reinstaurar la *correcta sexualidad*, desarticulada por el vampiro, se resuelve por medio de la violenta *penetración correctiva* del empalamiento, descrito con sádica precisión durante la ejecución de Lucy. Pero si las imágenes de supresión de los entre-medias, en clave de género, impuestos por el vampirismo son claros desde el punto de vista de los cazavampiros, no menos elocuentes son en los encuentros de Drácula con las mujeres a las que vampiriza —e hipersexualiza— para conseguir por medio de ellas a los hombres. El más famoso episodio es el de la violación de Mina por parte de Drácula, cuando éste abre una vena de su pecho y obliga a la mujer a beberla en lo que no puede ser leído sino como la imagen de una prefigurada felación.

La lectura e interpretación de los papeles femeninos de la novela, en sus transformaciones contemporáneas, ofrece hoy en día distintas lecturas, incluso discrepantes entre sí en su visión sobre el empoderamiento o la sumisión que el vampirismo ofrece a las mujeres de la novela, y a la posibilidad de mostrar como liberadora y positiva la transformación post-genérica del vampirismo. Como tratamos de observar a partir del caso de la serie de Netflix, posiblemente esta apariencia de liberación que existía en la novela, para provocar una represión aún mayor, sea idéntica en producciones como esta, que tratan, aparentemente, de subvertir ese preciso estereotipo.

6. ADAPTACIONES Y REVISIONES DEL MITO DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO: LOS CASOS DE *NOSFERATU* (1922), *HORROR OF DRACULA* (1958) Y *DRACULA* (1979)

Vampirismo y cuestiones de género, como podemos ir viendo, han tenido una historia propia que excede el caso del *Drácula* de Bram Stoker. Aunque son múltiples los relatos cinematográficos en los que sería posible observar la cuestión (especialmente, los inspirados por la vampira lesbiana de Joseph Sheridan LeFanu, *Carmilla*⁶), las vampiras han poblado las pantallas de cine, casi siempre, incidiendo en una sexualidad que las convierte (sobre todo en las producciones Hammer de los años sesenta y setenta), en el paradigma del *destape* travestido de cine de terror. El propósito de este trabajo, como anunciábamos, se dirige a perfilar el papel que las mujeres han tenido en las adaptaciones del texto de Stoker y cómo este mismo ha podido ir variando —cuando lo ha hecho— a lo largo del tiempo en relación con las políticas de género.

Estas relaciones comienzan con la adaptación ilegal del *Drácula* de Bram Stoker realizada por Murnau en *Nosferatu* (*Nosferatu, eine symphonie des grauens*, 1922), a la que la serie de Netflix debe gran parte de su perspectiva. En ella, como indican Cueto y Díaz (1997:195), «toda la persecución-enfrentamiento del grupo de cazadores de vampiros con el Conde se resuelve en la toma de conciencia y posterior sacrificio de Ellen (el equivalente a Mina)». Esta simplificación, fruto de las múltiples adaptaciones que sufrió la novela para evitar, sin éxito, que el guion de Henrik Galeen fuese acusado de plagio, acentuó algunos de los elementos que posteriormente han sido más explotados por el cine. En especial, por lo que a nuestro particular respecta, supone ser un preludeo del enfrentamiento que *Drácula* y Agatha Van Helsing tendrán en la producción de Netflix, que acaba con la muerte/sacrificio de ambos tras la toma de conciencia mística del valor de la muerte como vía hacia la salvación.

La mujer en el film de Murnau no sólo muestra una conexión mental con el vampiro incluso antes de que este llegue a Bremen, sino que será ella quien lea el *Libro de los vampiros*, informándose sobre cómo destruirlos, y lo haga por medio de su sacrificio.⁷ Inspirando la propuesta de Netflix, Ellen se convierte en la verdadera némesis del Conde Orlock/*Drácula*, frente a un profesor Bullwer/Van Helsing pasivo, lastrado e inactivo. El sacrificio se con-

6 Entre las que podrían contarse *La hija de Drácula* (*Dracula's Daughter*, Hilley, 1936), *Nadja* (Almeryda, 1994), la trilogía Hammer dedicada a la vampira, iniciada con *Las Amantes Vampiro* (*The Vampire Lovers*, Roy Ward Baker, 1970), hasta llegar a la celebrada *Una chica vuelve a casa sola de noche* (*A girl walks home alone at night*, Amirpour, 2014), entre otras.

7 Una muy interesante lectura desde el punto de vista psicoanalítico de la película *Nosferatu* (Murnau, 1922) es el realizado por Raquejo (1998).

vierte en el elemento fundamental de la trama, vinculado con la pureza de Ellen, aunque no se encontraba siquiera contemplado en el caso literario del Profesor Van Helsing. El mensaje último, que recuperará la producción de 2020, no resulta nada alentador puesto en relación con las ideas sobre las mujeres y su papel histórico y científico: el conocimiento y la acción, en su caso, no contribuye al progreso y la salvación, sino al sacrificio piadoso en favor del amado y la Humanidad.



Imagen 3: Ellen (Greta Schroeder) toma conciencia de su sacrificio tras leer el "Libro de los Vampiros" en *Nosferatu* (1922, Murnau).

Mientras que en el famoso *Drácula* (*Dracula*, Browning, 1931) que presentará Universal Pictures, encarnado en Bela Lugosi, el papel de la censura limitó la actividad de las mujeres a fantasmagóricas anegadas por los poderes hipnóticos del Conde, la pequeña productora Hammer Films, que se hará con los derechos de adaptación de los clásicos de los treinta, cargará las tintas en la cuestión sexual como parte de un despertar social en el que las fábulas morales —fílmicas y literarias— llegaron a granjearles el calificativo X en muchos de sus estrenos.

Este es el caso de *Drácula* (*Horror of Dracula*, Fisher, 1958), que abrirá la saga de películas de la productora británica en las que el Conde Drácula será transformado en físico y visible en la pantalla (renunciando incluso a las capacidades metamórficas de los vampiros), con todas las consecuencias que esto tendrá para sus no menos *físicas* compañeras femeninas, siempre leídas en clave sexo-genérica desde el punto de vista social y moral. Destaca, en este sentido, el papel que las mujeres cumplen en el *Drácula* de Fischer como conscientes transgresoras de las fronteras del hogar, de la familia e incluso de las decisiones sobre sus propios cuerpos: Lucy abre la ventana y esquiva la curación de su mal físico ante el visitante nocturno, y Mina regresa al hogar familiar tras su encuentro con el Conde evidentemente satisfecha. Estas reacciones no sólo se traducen en los efectos que éste haya tenido sobre ellas —que no es difícil leer como presumiblemente sexuales—, sino que dejan vislumbrar el placer provocado por la propia subversión del modelo de vida que se les ha impuesto.

La paulatina desaparición de escena del personaje de Drácula hace pensar que éste actúa como metáfora de «la emanación de la rabia, el orgullo, y la sexualidad que estaban dormidas en las mujeres mismas. El sueño de pesadillesca violación de Stoker se convierte en el sueño de auto-dominio femenino» (Auerbach, 1995: 124). Sin embargo, como el mismo Conde demuestra al final de la película, cuando intenta enterrar viva a Mina en el patio de su castillo, estos sueños femeninos no dejarían de encontrar, como aún encuentran, revueltas del patriarcado que pareciendo conceder a las mujeres espacios de libertad (como poco, vigilada) acaba por encerrarlas aún más en las prerrogativas establecidas por la mirada masculina, a la que ni el propio vampiro —ni mucho menos su transformación en producto cultural— es capaz de escapar.

Todos estos elementos se exasperan en la continuación que idearon Fisher y Sangster para la película de inspiración stokeriana: *Drácula, príncipe de las tinieblas* (*Dracula, Prince of Darkness*, Fisher, 1965). En ella, la fisicidad sexualizada se manifiesta tanto en los actos cometidos por el vampiro sobre las mujeres como por los métodos por los que las mismas son supuestamente liberadas. Así, la escena en la que Hellen es purificada por el procedimiento de la estaca resulta tan brutal y ritualizado como la escena del vampiro haciendo que la mujer beba la sangre de su pecho. Por primera vez, la vampira no es un ser inerte que duerme en su ataúd, sino que es una criatura que lucha con los monjes que la sujetan de pies y manos mientras gruñe y se retuerce luchando contra su terrible final. Tal y como apunta Prawler,

ante el estacamiento de Hellen por parte de Sandor, «si la ley y el orden actúan de este modo, mejor haríamos en replantearnos nuestros valores» (Prawler, 1980: 263)

Esta brutal y cruel escena también le sirve a Auerbach para retomar su discurso acerca del papel de las mujeres en las primeras producciones vampíricas de Hammer, y el subtexto transgresor que éstas podían ofrecer para el espectador femenino. Siguiendo a la autora:

Esta secuencia es más cercana a una violación en grupo, o a una cirugía ginecológica, o a cualquiera de las violaciones colectivas a las que las mujeres eran y son propensas, más que a la escena sacramental de matrimonio que Stoker hacía admitir a sus lectores. Desnudada de la sensibilidad de los amantes, mutiladores hombres, vista incluso desde el propio punto de vista de la mujer, el empalamiento de la vampira es menos un rito de purificación que la tortura legalizada de una mujer que sabe que las mujeres no necesitan a los hombres (Auerbach, 1995: 129).

Verdaderamente, en el caso de Hellen en *Drácula, Príncipe de las Tinieblas*, encontramos un claro ejemplo de esa mujer temida en la novela a raíz de su transformación en vampiro, y su consiguiente sexualización. El mordisco de Drácula saca de ella la sexualidad animal, e incluso la transformación psicológica del personaje, claramente manifestada en el encuentro con su hermana, inmediatamente después de su transformación, y el intento de introducirla en su nuevo estado, que ha descubierto como más vital y liberador del que gozaba en vida. Así, mientras la aterrorizada Diana, encarnada por Suzan Parmer, pregunta insistentemente a su ex-cuñada por el paradero de los hombres de la familia, Hellen, seductora, trata de tranquilizarla diciéndole que no necesitan a los hombres, en una verdadera promesa de vampiro de un mundo nuevo en el que el patriarcado ha desaparecido.

Sin embargo, el Nombre del Padre regresa en sus dos formas posibles para imponerse sobre los deseos de la —aparentemente liberada— mujer, en una metáfora que nos sirve a la perfección para comprobar cómo aquello que parecería inicialmente liberador, por tratarse del elemento subversivo al orden cultural encarnado en el vampiro, no acaba por ser sino su *reflejo deformado*: Drácula, el supuesto Padre Bueno que ha dado la libertad a la mujer, sólo para mantenerla más atada, se interpone entre ella y su víctima truncando sus deseos cada vez que trata de ir más allá y formar ese universo sólo de mujeres. Mientras tanto, el Padre Malvado, el Orden y Autoridad representado por Sandor, trasunto de Van Helsing (de quien la Agatha de la serie recuperará la

ambigua profesión de fe), será quien acabe definitivamente con sus planes, destruyéndola de manera terrible.



Imagen 4: La destrucción de la vampira, en *Drácula, Príncipe de las Tinieblas* (Fisher, 1965).

El Orden, así, acabará imponiéndose de manera similar a como sucedía en *Horror of Dracula*. Si en aquella, el Orden último, aquel que sólo era capaz de destruir al elemento subversivo representado por el vampiro, era la luz del sol, ahora lo será el agua (ambos representantes de un orden *natural* y superior a la transgresión vampírica). Atrapado en el hielo, el conde Drácula acabará sucumbiendo ante el desgajamiento de las aguas heladas bajo sus pies. El monje, de este modo, no destruye al Conde Drácula *directamente* —como tampoco lo hacía Van Helsing en la película anterior—, sino que se convierte en el instrumento y mediador del Orden Natural para devolver las cosas a su sitio, en una magistral lección de naturalización del sistema patriarcal.

El discurso de Fischer, por tanto, resulta, tan poco alentador como el de la novela de Stoker. La posibilidad de una transgresión sólo es posible en el espacio de libertad vigilada por el patriarcado: si bien el hogar, la familia, la religión y la jerarquización de espacios, clases y géneros, se ha visto trastocado por el vampiro, al final siempre acaba imponiéndose sobre él un Orden aún mayor y aparentemente imbatible que él, que lo castiga y destruye inexorablemente, para mantener el *statu quo* impuesto culturalmente como *lo normal*.

Ya situada en el marco inmediatamente posterior a las reivindicaciones feministas de los setenta se encuentra el *remake* de la película Universal de 1931 realizado por John Badham en 1979. En ella, retoma el cambio de nombres entre las protagonistas femeninas que había realizado la adaptación tea-

tral de Hamilton Dean y John L. Balderston de 1929, en la que ambas películas se basan, y a la que el guion de W.D. Richter para esta producción dará una nueva dimensión. Mina se convierte en la débil y enfermiza mujer que será castigada con la transformación en muerto viviente, mientras Lucy se convierte, gracias a su férrea voluntad para moverse en el mundo de los hombres, en la elegida/electora del papel de mujer del vampiro.

Frente al hipnotismo magnético o la bestialidad del vampiro sobre las mujeres en la novela o las adaptaciones previas, Lucy, la heroína feminista del film de Badham, sostiene una posición activa y sexualmente consciente a lo largo de toda la película, en la que la vemos flirtear con el Conde delante de su prometido (Trevor Eve), besar a éste en público a pesar de la advertencia de su padre de guardarse hasta el matrimonio, o visitar sola al Conde en su abadía. La seducción de la mujer sobre el vampiro, en esta película, muestra cómo es Lucy quien ve en el Conde a una mezcla de super-hombre nietzscheano y de Don Juan, capaz de matar a Dios (el Orden moral) y de alejarla de la mediocridad de los hombres que la rodean. Esta sociedad, hipócrita y patriarcal, pese a la incompetencia de sus figuras masculinas, está representada por el padre de Lucy, el Dr. Seward, cuya incapacitación como padre tanto como médico queda patente en cada uno de los planos que protagoniza, del mismo modo que por su prometido, Jonathan Harker, hace constante gala de una notable mediocridad, un pésimo sentido del humor y unos enfermizos celos. No escapa de esta caracterización el personaje que, tradicionalmente, más se había afirmado como figura de autoridad: el padre de Mina, el Profesor Van Helsing, al que pone cara un Laurence Olivier en serio decaimiento físico, muy acorde con el personaje en esta película.

Tras la cena en casa del Conde, a la que Lucy acude por iniciativa propia, Drácula cae rendido definitivamente a los pies de la señorita Seward. En esta ocasión, por tanto, no es el Conde quien viola explícitamente a sus víctimas, como el monstruo de Stoker y Hammer, sino que las cautiva por medio de ese invento cultural que es el amor -quién sabe si, como diría Bordieu (1999), estableciendo así otro modo de *dominación masculina*-. Sin embargo, los efectos del Conde sobre las mujeres no dejan de esconder un carácter ambiguo, como probará la vampirización de Mina. En lugar del ser voluptuoso que era su equivalente Lucy en la novela, se ha convertido aquí en un ser repulsivo, más parecido a un zombie que a las vampiras a las que el cine nos tenía acostumbrados. La transformación de Mina en ese cadáver andante tiene plena justificación desde el punto de vista de género que venimos sosteniendo. Mientras que la mujer de fuerte voluntad recibe el pre-

mio de la vida eterna al lado del Conde, la mujer débil y enfermiza que se pliega a los designios de la sociedad patriarcal se convierte en el reflejo monstruoso de la sociedad que la crea: en un cadáver descompuesto, un zombie sin voluntad propia que se mueve por los más primarios instintos (el ya conocido de matar al Padre), como medio para desarrollar su propia libertad al margen de la autoridad.



Imagen 5: Lucy (Kate Nelligan) tras la muerte del Conde en *Drácula* (Badham, 1979).

Este patriarcado, generador de monstruos inconscientes por medio de los que controlar a las mujeres, sólo podía salir mal parado al final de la película. En el desenlace de la trama, Van Helsing y Harker suben al barco en el que se esconden Drácula y Lucy camino de Rumanía. En un notable cambio de rol, que marca desde muchos puntos de vista la transformación del vampiro hacia la contemporaneidad, será Van Helsing quien sea atravesado con la estaca a manos del Conde. Con su último suspiro, el científico consigue ensartar al vampiro en una polea, y hacer que sea expuesto a la luz del sol, bajo la que se consume. La sonrisa de Lucy mirando la capa, y apartando —también por primera vez— a Harker de sí tras la destrucción del Conde, resulta lo suficientemente iluminadora de lo que, podemos suponer, sucederá después: Lucy no podrá volver a vivir bajo las normas de la sociedad en la que hasta entonces se había movido, pues ya ha sabido lo que es la libertad que ansiaba desde el principio de la película, y que quizá ni el propio vampiro era capaz de concederle.

7. DRÁCULA (BBC/NETFLIX, 2020) Y LA TRANSFORMACIÓN DE VAN HELSING
EN EL ICONO DE UNA ENGAÑOSA CONTEMPORANEIDAD POST-GENÉRICA

Todos los elementos que hemos podido venir observando se funden en la producción de BBC para Netflix. El Drácula interpretado por Lester Bangs, a pesar de robar la apariencia galante y seductora de Bela Lugosi o Christopher Lee, no es un ser que se mueva por el romanticismo de un amor perdido, como en el caso de *Drácula de Bram Stoker* (*Bram Stoker's Drácula*, Coppola, 1992) sino por una extrema premeditación a la hora de elegir a sus *novias* (como llega a denominar al propio Harker) para enfrentarse a la Inglaterra victoriana y contemporánea (según terminará sucediendo tras el naufragio del barco en el que viaja a Inglaterra).

El Conde de Netflix es un *perverso polimorfo* cuya sexualidad se dirige a todo aquel o aquella que le sirva para incorporar a su propia existencia su inteligencia y conocimientos, como se creía en los relatos guerreros medievales.⁸ Con ello, se produce un interesante intercambio de roles, nada casual, en la producción. Ahora es Drácula, y no Mina o Lucy, quien se convierte en el recipiente de la sangre de los demás. Las víctimas del vampiro, a su vez, y retomando la idea del castigo de los menos válidos para el vampiro (claramente vinculado con un panorama económico de clave neoliberal⁹), sufren la condena mediante la *zombificación* y no como voluptuosos y, hasta cierto punto, poderosos seres hipersexualizados. Como ya sucedía con el Drácula de Badham, leído en clave de género.

Frente a un Conde feminizado en la producción en serie, no resulta extraño que se planteara la transformación de Van Helsing en una mujer. Con este nuevo trasunto de género, pareceríamos encontrar una resituación de los papeles, en los que la supuesta femineidad del personaje masculino se compensaría con la masculinización de su contrincante femenino. Sin embargo, ese es el juego maniqueo y simplificador que la serie parece proponer, pero que esconde una lectura algo más compleja en el contexto socio-político en que se encaja la nueva producción audiovisual.

8 Sobre el reflejo de las leyendas medievales y los mitos sobre el vampiro en la novela de Stoker, y en la tradición cultural posterior, se recomiendan los trabajos clásicos de Leatherdale (2019) y Wolf (1975). En fechas más recientes, la influencia del mito centroeuropeo en la configuración del vampiro moderno ha sido objeto de estudio en trabajos como el de Balinisteanu (2016).

9 La vinculación del vampirismo con el abuso económico ha sido constante, desde una visión marxista, desde finales del siglo XIX. En el ámbito de la investigación, destacan, en este sentido, y relacionando el mito de los muertos vivientes con la coyuntura económica y el consumo, los trabajos de Latham (2002) y Alfaro (2011).

Este cambio de género podría entenderse al hilo de algunas de las transformaciones de este tipo sucedidas en la ficción contemporánea, y para las que Pau Luque, leyendo la serie *Sharp Objects*, parecería aportar una lectura positiva en función del que determina como el «cambio de género del arquetipo». Según el autor, este propone una opción «más imaginativa y arriesgada porque en vez de disputar el cliché desde el lugar que los hombres han atribuido de forma unilateral a las mujeres, lo hace ocupando el lugar que los hombres se habían autoatribuido» (Luque, 2021: 215). Una opinión con la que, en nuestro caso de estudio, y en vista de la tradición de la representación genérica que venimos observando, no podemos sino discutir, a pesar de que esa sea, sin duda, la intención primera —y tal vez no conseguida— que el cambio de papeles parecía proponer en la serie británica sobre el vampiro.

También la hermana Agatha Van Helsing parece gozar de una sexualidad bastante ambigua (a pesar de tratarse de una religiosa), acercándose al disfrute de los placeres terrenales de un personaje como el del Padre Sandor en *Drácula: Príncipe de las Tinieblas*. La propia Van Helsing no duda en admitir, al tiempo que pregunta a Harker si mantuvo relaciones sexuales con el Conde, que ella misma no puede «mirar a la cara a algunas hermanas» después de los sueños que tiene algunas noches, y no duda en lanzar una —nada furtiva— mirada al cuerpo desnudo del Conde cuando este se presenta ante las puertas del monasterio.

Este cambio de roles, sin embargo, no afecta a la definición de los personajes en relación con el papel socio-temporal ya presente en Stoker. Agatha Van Helsing, a quien correspondería, por su origen literario, ser la representante de la modernidad científica, se aparta aquí del espacio público de la ciencia, para recluirse en el espacio privado del convento. Sus trabajos, cuasi-alquímicos y realizados en un sótano que funde lo religioso con lo científico, no tienen trascendencia alguna más allá de las paredes del monasterio.

A lo largo de la serie, bien sea como Agatha, bien como Zoe Van Helsing (quien adquiere, paradójicamente, y en un nuevo intercambio, el conocimiento de su ancestro bebiendo la sangre de Drácula) la pugna entre fe y ciencia se produce no entre las figuras de Drácula y Van Helsing, sino en la propia Van Helsing y sus distintas encarnaciones.

Es ahí, precisamente, en la aparente confrontación entre los protagonistas, que en realidad se trata de un conflicto consigo mismos, y con lo que cada uno de ellos aparenta representar, donde descubrimos que el cambio de género, más que una oportunidad, es el auténtico problema tanto para el Conde

como para Van Helsing. La relación de Drácula con la muerte y los símbolos de lo religioso no es fruto de su condición vampírica, sino de la vida que él mismo ha decidido vivir: de su falta de hombría, al no haber encajado con la idea del guerrero sin temor a la muerte (que vendría a estar representado por la figura de Cristo, a la que teme).



Imagen 6: Drácula (Claes Bang) y Agatha Van Helsing (Dolly Wells).
Dracula (BBC, 2020), episodio 2 (“Blood Vesel”).

Que el problema del vampiro sea su imposibilidad de encarnar la masculinidad hegemónica que se esperaba, hace que la serie se reescriba desde el final: todo aquello que podría haber sido saludado como *queer*, por la relectura y reinterpretación contemporánea de los terrores sexuales de la novela de Stoker, se resuelve ahora, antes bien, como la afirmación de los mismos.

Acorde con esta lectura, Zoe Van Helsing, entregándose al vampiro para que su sangre enferma de cáncer acabe con él —de nuevo, más representante de la naturaleza que de la ciencia, en su lucha contra el poder del vampiro—, cumple, así, no con el destino heroico y masculino de Van Helsing (con el triunfo de la razón y la ciencia sobre la superstición), sino que repite el sacrificio cuasi-religioso de la Ellen de *Nosferatu*. Ni siquiera se le permite que, como en el *Drácula* de Badham, o incluso en la propia novela, el deseo y el poder femenino, sobrevivan a la figura del vampiro.

8. CONCLUSIÓN

Lamentablemente, lo que parecía ser una producción que aboga por las relecturas contemporáneas, en clave positiva, de los destinos presentes y futuros para transgresores de la normativa de género, acaba resolviéndose por los mismos cauces de la novela original de Stoker: el futuro para *pervertidos polisexuales* y mujeres será el sacrificio para que la humanidad pueda, una vez más, escapar de sus perversas garras.

¿Cómo es posible, entonces, que a partir de una serie como esta puedan haberse producido lecturas positivas en lo que al papel del feminismo o la teoría *queer* se refiere?¹⁰ Parece, según nuestra hipótesis, que estas lecturas sólo son posibles en caso de que no se contemple que su impacto es puramente epidérmico, y en nada cambia o subvierte el texto original. Incluso, que su adaptación en la serie se realice, única y exclusivamente, con el fin contemporáneo de justificar una nueva producción realizada, aparentemente, acorde al hilo de los tiempos.

Quizá deberíamos plantear, desde este punto de vista, un total acuerdo con la idea sobre la manipulación que pueden sufrir cuestiones de marcado carácter político, y necesariamente transformadoras, como son las cuestiones feministas y de género, en su traslado a la cultura popular audiovisual. Simplificadas y, aún peor, tematizadas como un elemento más que añadir a una narración, sin alterar sus planteamientos misóginos y machistas originales, estas cuestiones son puestas al servicio de ciertos comentarios y lecturas de carácter publicitario. No se trata, por tanto, y en definitiva, sino de un anuncio más de que efectivamente, y como señalaba Auerbach, el vampiro sigue yendo, aún hoy, allí donde vislumbra el poder patriarcal. O, mejor dicho, allí donde el mismo se esconde y transforma, como el propio vampiro en la luz de las pantallas.

BIBLIOGRAFÍA

ABBOTT, Stacey (2007): *Celluloid Vampires. Life After Death in the Modern World*, University of Texas Press, Texas.

ALFARO, Roy (2011): «Capitalismo zombie. Contribución a la teoría del último capita-

10 Las reseñas en este sentido han sido muy populares en las redes e internet a raíz de la emisión de la serie. Muestra de ello pueden ser los trabajos de David Opie, «Is BBC Dracula gay, or very gay?» <https://www.digitalspy.com/tv/a30415965/dracula-bbc-tv-gay-lgbtq-queer-netflix/>, y Maia Debovicz, «Drácula: insaciable de placer queer», <https://www.pagina12.com.ar/248626-dracula-insaciable-de-placer-queer> [15/09/ 2023]

- lismo», *Telos: Revista de Estudios Interdisciplinarios en Ciencias Sociales*, vol. 13, núm. 3, pp. 285-296.
- AUERBACH, Nina (1983): *Woman and the Demon*, Cambridge University Press, Cambridge.
- (1995): *Our Vampires, Ourselves*, University of Chicago Press, Chicago y Londres.
- BALINISTEANU, Tudor (2016): «Romanian folklore and literature representations of vampires», *Folklore* vol. 126, núm. 2, pp. 150-172 <https://doi.org/10.1080/0015587X.2016.1155358>
- BENTLEY, Christopher (1988): «The Monster in the Bedroom: Sexual Symbolism in Bram Stoker's *Dracula*», en Margaret L. Carter (ed.), *Dracula. The Vampire and his Critics (Studies in Speculative Fiction)*, UMI Research Press, Ann Arbor, pp. 25-34.
- BORDIEU, Pierre (1999): *La dominación masculina*, Anagrama, Barcelona.
- BORNAY, Erika (1990): *Las hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid.
- CRAFT, Christopher (1984): «Kiss Me with those Red Lips: Gender and Inversion in Bram Stoker's *Dracula*», *Representations*, núm. 8, pp.107-133. <https://doi.org/10.2307/2928560>
- CUETO, Roberto, y Carlos DÍAZ (1997): *Drácula. De Transilvania a Hollywood*, Nuer, Madrid.
- DE DIEGO, Estrella (1992): *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Antonio Machado, Madrid.
- DIJKSTRA, Bram (1994): *Idolos de perversidad*, Debate, Madrid.
- DWORKIN, Andrea (1987): *Intercourse*, The Free Press, Nueva York.
- FAUCON, Laure Blanchemine (2020): «Permeable Viewpoints and Parasitic Influence in BBC and Netflix's *Dracula*», *Journal of Dracula Studies*, vol. 22, núm. 1. Disponible en <https://research.library.kutztown.edu/dracula-studies/vol22/iss1/5>
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy (2021): *Las aventuras de genitalia y normativa*, Anagrama, Barcelona.
- FOUCAULT, Michel (2009): *La arqueología del saber*, Siglo XXI, Madrid.
- FREUD, Sigmund (2013): «La cabeza de medusa», en *Escritos breves (1920-1922). Obras completas. Tomo XVIII*, Amorrortu editores, Buenos Aires y Madrid, pp. 270-271.
- GRIFFIN, Gail. B (1988): «The girls that you all love are mine: *Dracula* and the Victorian Male Sexual Imagination», en Margaret L. Carter (ed.), *Dracula. The Vampire and his Critics (Studies in Speculative Fiction)*, UMI Research Press, Ann Arbor.
- HUYSEN, Andreas (2002): *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, postmodernismo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- JAUSS, Hans Robert (1995): *Las transformaciones de lo moderno*, Antonio Machado, Madrid.
- JONCESKI, S., (2021): *To Want a Monster: Homoerotic Desire in Dracula on Screen*, Radboud University. <https://theses.uibn.ru.nl/items/b7ae6fff-b2e3-4db2-b27b-a7b2a0143859>
- KISTLER, Jordan (2018): «Rethinking the New Woman in *Dracula*», *Gothic Studies*, vol. 20, núm. 1-2. <https://dx.doi.org/abs/10.7227/GS.0047>
- KUZMANOVIC, Dejan (2009): «Vampiric Seduction and Vicissitudes of Masculine Identity in Bram Stoker's *Dracula*», *Victorian Literature and Culture*, vol. 37(2), pp. 411-425. doi:10.1017/S1060150309090263

- LATHAM, Rob (2002): *Consuming Youth. Vampires, ciborgs & the culture of consumption*; University of Chicago Press, Chicago.
- LEATHERDALE, Clive (2019): *Historia de Drácula*, Barcelona, Arpa Editores.
- LUQUE, Pau (2021): *Las cosas como son y otras fantasías. Moral, imaginación y arte narrativo*, Anagrama, Barcelona.
- PÉREZ MANZANARES, Julio (2014): *Drácula Superstar: biografía cultural de un mito moderno*, Corona Borealis, Málaga.
- PRAWER, S. (1980): *Caligari's Children. The Film as Tale of Horror*, Da Capo Press, Nueva York.
- RAQUEJO, Tonia (1998): «El sujeto y su doble: de cómo Jonathan Harker se disfraza ante la mirada de Nosferatu», *La Balsa de la Medusa*, núm. 47, pp. 47-66.
- REIN, Katharina (2023): «Dracula (2020)», en *Gothic Cinema. An introduction*, Palgrave/Macmillan, Nueva York, pp. 163-184.
- REMARTÍNEZ, David (2021): *Una historia pop de los vampiros*, Arpa, Barcelona.
- ROTH, Phyllis A. (1977): «Suddenly Sexual Women in Bram Stoker's Dracula», *Literature and Psychology*, 27(3), pp. 113-121.
- SANCHEZ-VERDEJO PÉREZ, Francisco Javier (2004): *Terror y Placer: Hacia una (re)construcción cultural del mito del vampiro y su proyección sobre lo femenino en la literatura escrita en lengua inglesa*, Tesis doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha.
- SARAKAEVA, Elina A. (2021): «Dark Corporeality: Blood, Vampires and Erotics in the British TV Series *Dracula 2020*», *Corpus Mundi*, núm. 3. <https://doi.org/10.46539/cmj.v2i3.49>
- SENF, Carol A. (1979): «Dracula: The Unseen Face in the Mirror», *The Journal of Narrative Technique*, 9(3), pp. 160-170.
- (2002): *Science and Social Science in Bram Stoker's Fiction*. Westport, Greenwood Press, Westport.
- SKAL, David J. (1999): *Hollywood Gothic. The tangled web from novel to stage to screen*, Faber and Faber, Nueva York.
- (2008): *Monster Show. Una historia cultural del horror*, Valdemar, Madrid.
- STOKER, Bram (1993): *Drácula*, Cátedra, Madrid.
- WOLF, Leonard (1975): *Un sueño de Drácula*, Panamericana, Barcelona.