

Hermenéutica de la narrativa del no-muerto: Frankenstein, Hyde, Drácula y el zombi

Jorge Martínez Lucena*

Resumen: Este artículo analiza hermenéuticamente la figura literaria del no-muerto presente en la literatura romántica inglesa –sobre todo en *Frankenstein o El moderno Prometeo* y *Drácula*– e intenta explicitar en qué medida responde, desde el mito, a una indagación existencial antropológica acerca del sentido de la vida y de la muerte, causante de la angustia, agudizada en la modernidad por la desaparición del ámbito cultural de un ideal capaz de responder al gran enigma que es el hombre.

Palabras clave: No-muerto, angustia, hermenéutica, zombi, narrativa

Abstract: The literary figure of no-death found in romantic English literature – particularly in *Frankenstein: Or the Modern Prometheus* and *Dracula* – is analyzed hermeneutically in this article. The author attempts to explain to what extent it responds, in the myth, to an anthropological existential inquiry into the meaning of life and death, which is at the root of the anguish intensified in the modern age by the disappearance of an ideal from the realm of culture that is able to respond to the great mystery that is man.

Key words: No-death, anguish, hermeneutics, zombie, narrative

Résumé: Cet article analyse, d'un point de vue herméneutique, la figure littéraire du non-mort présente dans la littérature romantique anglaise – surtout dans les oeuvres *Frankenstein ou Le Moderne Prométhée* et *Dracula* – et il cherche à expliciter dans quelle mesure, en partant du mythe, cette figure répond à une investigation existentielle anthropologique sur le sens de la vie et de la mort, celle-ci causant l'angoisse accentuée à l'époque de la modernité par la disparition d'un idéal capable de répondre à la grande énigme: Qu'est-ce que l'homme? Or cet idéal a disparu de notre milieu culturel.

Mots-clés: Non-mort, angoisse, herméneutique, zombie, narrative.

* Profesor de Historia del Pensamiento y de Teoría de la Comunicación en la Universitat Abat Oliba CEU de Barcelona, España. (jmartinez@uao.es).

Recibido: 2008 - 06 - 06
Aprobado: 2008 - 11 - 06

Introducción

Vamos a acometer aquí de un modo preliminar la tarea de elucidar mínimamente la figura del no-muerto a lo largo de la literatura inglesa del siglo XIX. Lo haremos sintéticamente a partir del estudio de dos novelas canónicas que utilizan este tipo de personaje. Se trata de *Frankenstein o El moderno Prometeo* (1818), de M. W. Shelley, y de *Drácula* (1897), de B. Stoker. Ambas describen un arco que cruza todo el siglo XIX y que, según comentaremos a lo largo del artículo, está justificado no sólo temporalmente sino también según una cierta inteligibilidad mítica, de la que daremos cuenta en nuestro breve comentario de *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886), de Stevenson.

Creemos que el interés del estudio del no-muerto reside en que este personaje es un modo mítico de hablar de la angustia del hombre moderno, es un cierto modo de indagación ante un problema existencial que cobra especial relevancia en una cultura, como la moderna, que no contiene respuesta para la pregunta antropológica por el sentido de la vida.

Heidegger distingue la angustia del temor en su *Ser y Tiempo* diciendo que el “ante qué” del temor es un ente intramundano, es algo que se puede afrontar porque se puede experimentar y conocer, mientras que el “ante qué” de la angustia es algo de lo que no podemos tener experiencia, ya que la muerte está fuera del tiempo experienciable, y es algo indeterminado. De aquí que afirme aquello de que “la angustia ‘no sabe’ qué es aquello ante que se angustia”¹. Y, posteriormente, que “aquello ante que se angustia la angustia es el mismo ‘ser en el mundo’², que es un ser-para-la-muerte.

1 M. Heidegger, *Ser y Tiempo* (traducción de José Gaos), México, FCE, 1991, p. 206.

2 *Ibidem*.

Como después de Kant el discurso filosófico asume que no se puede hablar filosóficamente de nada que esté más allá de la experiencia, el mito se erige en una vía alternativa para explorar el tipo de relación que se establece entre el hombre moderno y la muerte, a través del rodeo narrativo. Esta posibilidad se sustenta en lo que podríamos llamar la *función simbólica* del mito. Es a través del relato de ficción como lo extraordinario deviene ordinario, lo que parece irracional se vuelve inteligible, lo ilusorio se torna, mediante la *metáfora*, real. Por eso decía Lévi-Strauss, en su *Antropología estructural*, que “el objeto del mito es proveer un modelo lógico para resolver una contradicción”³. Para los románticos, “manifestar la realidad implica la creación de nuevas formas que articularán una visión incoada, no simplemente la reproducción de formas que ya estaban ahí. Por eso el periodo romántico desarrolló su particular concepto del símbolo. El símbolo, a diferencia de la alegoría, proporciona la forma de lenguaje en la que algo, que de otra forma supera nuestro alcance, puede hacerse visible”⁴. Así lo podemos leer de los guías del romanticismo alemán e inglés, respectivamente, A. W. Schlegel y S. T. Coleridge: “¿Cómo hacer entonces que el infinito se manifieste en la superficie? Sólo simbólicamente, en pinturas y signos”⁵; o “[el símbolo] es lo caracterizado por la translucidez (por unificarlo con el modo en que está escrito a continuación) de lo especial en lo individual... sobre todo por la translucidez de lo eterno a través de lo temporal y en ello”⁶.

Esta posibilidad de hablar de aquello que no se puede hablar, de encontrar algo verdadero

3 C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 254.

4 C. Taylor, *Fuentes del yo*, Barcelona, Paidós, 2006, p. 517.

5 A.W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Heidelberg, Mohr&Winter, 1817, p. 91.

6 S.T. Coleridge et al, *Statesman's Manual: Political Tracts of Wordsworth, Coleridge and Shelley*, Cambridge, CUP, 1953, p. 25.

en algo que no existe, de aprender de nosotros mismos a través de un personaje del cual podemos afirmar, ante todo, que es un *muerto-viviente*, se apoya en lo que podríamos llamar la *referencia metafórica*. En el espacio específico de los textos de ficción nos encontramos con que no existe la pretensión de verdad directa con respecto al mundo. Recordemos la distinción lógica hecha por Frege entre el *sentido* (*Sinn*) de una proposición descriptiva y su *referencia* o *denotación* (*Bedeutung*). El *sentido* es lo que dice una proposición, mientras que la *referencia* es aquello sobre lo que dicha proposición dice el sentido. Es decir, que en el lenguaje existen dos niveles: uno *ideal* –en el sentido de que no pertenece ni al mundo físico ni psíquico– y otro *referencial* –en el sentido de que: “esperamos que la propia proposición tenga una referencia” y “nos incita a avanzar hacia la referencia una exigencia veritativa”⁷. Es verdad que el lenguaje utilizado en la novela moderna no tiene la intencionalidad de hacer referencia a nuestro mundo de modo directo. Sin embargo, si ampliamos el concepto de referencia según lo apuntado por Ricoeur, más allá de las proposiciones descriptivas, nos encontramos con que es posible afirmar que el lenguaje poético sí nos habla del mundo, aunque de un modo metafórico. Nos dice Ricoeur: “Mi tesis (...) consiste en que la capacidad referencial no es una característica exclusiva del discurso descriptivo, sino que también las obras poéticas designan un mundo”⁸.

¿Cómo se produce esta *referencia poética o metafórica*? El mecanismo es similar al de la *metáfora*⁹. En primer lugar se debe producir la suspensión de la *referencia primaria*, para dejar aparecer, en segundo lugar, lo que Jakobson llama la *referencia poética* como *referencia desdoblada*. Es decir, “la suspensión de la referencia, en el sentido definido por las normas del discurso des-

criptivo, es la condición negativa para que se dé un modo más fundamental de referencia”¹⁰, que se hará explícita, al nivel del texto, no ya a través de las disciplinas lingüística o lógica, sino mediante una labor *hermenéutica*. “El arte de poner de manifiesto lo que llamaré desde ahora ‘mundo del texto’ es una interpretación, y la hermenéutica se define como la ciencia que estudia las reglas de interpretar los textos”¹¹.

Si tenemos en cuenta todos estos elementos teóricos, que parecen abrir un paso entre el mundo del texto y nuestro mundo, parece lícito un cierto diálogo entre las novelas protagonizadas por no-muertos y nuestra inquietud existencial debida a la angustia que, en la modernidad, parece agudizarse por la falta de respuestas presentes en la cultura a esta petición antropológica de sentido que quiere tener en cuenta el dato de la muerte. Y más en el subgénero dramático de las novelas de terror, que tematizaría la angustia convirtiéndola metafóricamente en miedo del lector al personaje.

Ricoeur ha formulado la relación circular entre narración y experiencia de modo genial en su *Tiempo y narración*: “entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la existencia humana existe una correlación que no es puramente accidental, sino que presenta la forma de necesidad transcultural. Con otras palabras: el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal”¹².

Partiendo de la hipótesis de esta relación existente entre el no-muerto y nuestra experiencia de la angustia existencial, intentemos ya adentrarnos en el estudio de los no-muertos que aparecen en las citadas novelas. Quizás así, a través del ejercicio de la hermenéutica, podamos conocer un poco mejor el tipo de relación del hombre moderno con el significado de su vida.

7 G. Frege, “Sobre sentido y referencia”, en *Estudios sobre semántica*, Barcelona, Ariel, 1971, p. 60.

8 P. Ricoeur, “Filosofía y lenguaje”, en *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 52.

9 Recordamos su definición clásica: “La metáfora consiste en trasladar a una cosa un nombre que designa otra, en una traslación de género a especie, o de especie a género, o de especie a especie, o según una analogía.” Aristóteles, *Poética*, 1457b 6-9. Para una profundización del tema de la metáfora en el nivel de la frase: cfr. P. Ricoeur, *La metáfora viva*, Madrid, Cristiandad, 2001.

10 Ricoeur, “Filosofía y lenguaje”, en *Historia y narratividad*, ob. cit., p. 53.

11 *Ibidem*, p. 54.

12 P. Ricoeur, *Tiempo y narración (Vól. I)*, Madrid, Cristiandad, 1987, p. 117.

Frankenstein o el Prometeo moderno

La lección de Prometeo

Una primera lectura de la novela de Mary Shelley remite de un modo directo al mito de Prometeo. Basta con leer el título. La trama del relato aparece entre la sucesiva correspondencia y documentación que Robert Walton, supuesto aventurero de finales del siglo XVIII, imbuido de ese febril impulso moderno por la conquista de lo que hasta entonces se ha mantenido fuera del alcance de los hombres, le remite a la Sra. Margaret Saville, su hermana en Inglaterra. En las primeras páginas ya se adivina el ímpetu prometeico del que va a actuar como aprendiz de brujo de la narración. Walton, en la primera carta afirma: “Saciaré mi ardiente curiosidad viendo una parte del mundo jamás hasta ahora visitada, y pisaré una tierra donde nunca antes ha dejado su huella el hombre”¹³. El narrador es, pues, consciente de estar abriendo camino hacia lo desconocido, convirtiéndose así en benefactor de la humanidad toda. Por eso afirma: “no puedes negar el inestimable bien que podré transmitir a toda la humanidad, hasta su última generación, al descubrir, cerca del Polo, una ruta hacia aquellos países a los que actualmente se tarda muchos meses en llegar; o al desvelar el secreto del imán, para lo cual, caso de que esto sea posible, sólo se necesita de una empresa como la mía”¹⁴.

En el camino hacia el cumplimiento de su cometido, la historia de Walton se va a cruzar con la historia de Frankenstein. Embarrancados en los témpanos polares, atrapados en las dificultades naturales y en la obsesión cerril del capitán Walton, la tripulación va a asistir a la aparición, entre las brumas árticas, de un Dr. Frankenstein extenuado por la persecución del engendro que ha creado.

La soledad confesa de Walton, encuentra una digna compañía en la presencia de Frankenstein:

13 M. W. Shelley, *Frankenstein o El moderno Prometeo* (trad. de María Eugenia Pujals), Madrid, Cátedra, 2005, p. 128.

14 *Ibidem*, p. 128.

“Te decía en mis cartas, querida Margaret, que no hallaría ningún amigo en el vasto océano, pero he encontrado un hombre a quien, antes de que la desgracia quebrara su espíritu, me hubiera gustado tener por hermano”¹⁵.

Lo que cuenta Frankenstein en agonía es lo que llega al lector como advertencia y lección a través de la atención y escritura de Walton. El desdichado moribundo nos dice: “Busca usted el conocimiento y la sabiduría, como me sucedió a mí antaño; deseo con fervor que el fruto de sus ansias no se convierta para usted en una serpiente que le muerda, como me ocurrió a mí”¹⁶. Y justo después: “Nada puede alterar mi destino. Escuche mi relato y verá cuán irrevocablemente está determinado”¹⁷.

A partir de ese momento, el enfermo relata su vida desde el inicio. En el capítulo primero del primer libro nos habla de su infancia, pubertad y juventud, de su familia y de la educación recibida. Nos cuenta su pasado idílico: “Tal era nuestro ambiente familiar, en el cual el dolor y la inquietud no parecían tener cabida. Mi padre dirigía nuestros estudios, y mi madre participaba de nuestros entretenimientos. Ninguno de nosotros gozaba de más influencia que el otro; la voz de la autoridad no se oía en nuestro hogar, pero nuestro mutuo afecto nos obligaba a obedecer y satisfacer el más mínimo deseo del otro”¹⁸.

Pero lo bueno se acaba. En ese paraíso terrenal irrumpe la absurdidad de la muerte, que se ceba en la madre a través de una escarlatina. Víctor, así, convierte la pregunta que se le suscita a él en un inmenso interrogante para el lector: “la amargura del dolor no comienza hasta que el transcurso del tiempo demuestra la realidad de la pérdida. Pero ¿a quién no le ha robado esa desconsiderada mano algún ser querido? ¿Por qué, pues, había de describir el dolor que todos han sentido y deberán sentir?”¹⁹. La

15 *Ibidem*, p. 139.

16 *Ibidem*, p. 141.

17 *Ibidem*, p. 142.

18 *Ibidem*, p. 153.

19 *Ibidem*, p. 155.

inexperienciable muerte pone al hombre ante el abismo de la ignorancia. El hombre moderno especialmente, siente la punzante evidencia de la vanidad de su conocimiento, cuya pretensión es la de eliminar la oscuridad de la tierra. Y es en ese momento cuando Frankenstein inicia su camino hacia la usurpación de la sabiduría de los dioses. El deseo del fuego divino por parte de Prometeo se trasmuta aquí en obsesión por el fáustico secreto de la inmortalidad. Por ello entra en la Universidad de Ingolstadt y se consagra al conocimiento científico. Su planificación consiste en la progresiva iluminación de los secretos de la materia, porque el origen de la vida parece residir en la muerte, en lo inanimado. Él mismo lo confiesa cuando dice que “para examinar los orígenes de la vida debemos primero conocer la muerte”²⁰. Y es, siguiendo por ahí durante dos largos años, que “tras noches y días de increíble labor y fatiga, conseguí descubrir el origen de la generación y la vida; es más, yo mismo estaba capacitado para infundir vida en la materia inerte”²¹.

Y es aquí cuando, de nuevo, Frankenstein advierte a Walton, y al lector, del gran error de su empresa, afirmando: “Aprenda de mí, si no por mis advertencias, sí al menos por mi ejemplo, lo peligroso de adquirir conocimientos; aprenda cuánto más feliz es el hombre que considera su ciudad natal el centro del universo, que aquel que aspira a una mayor grandeza de la que le permite su naturaleza”²². Vemos ya aquí insinuada la asociación que se produce en Frankenstein entre sufrimiento y conocimiento, cosa que va a ser una constante tanto en el romanticismo como en el existencialismo, y que también va a reflejar el engendro en su itinerario vital, que consiste en una progresiva pérdida de la inocencia primigenia muy ligada al conocimiento. El monstruo comprueba existencialmente lo que le sucede al Prometeo Moderno, no al que le roba el fuego a los dioses, sino al que denuncia la inconsistencia de éstos y usurpa su trono, pretendiendo ser hijo sin paternidad alguna distinta al caos. En ese

itinerario de desencantamiento, por ejemplo, le oímos decir, en un estado intermedio, a la atormentada criatura: “Frankenstein: yo era bueno; mi espíritu estaba lleno de amor y humanidad, pero estoy solo, horriblemente solo. Vos, mi creador, me odiáis”²³. La más profunda soledad humana es aquella inextirpable, aquella que nos acredita como mendigos del significado. La soledad es, en este sentido, signo de la carencia de significado de su tiempo vital. El monstruo, cuanto más mira la realidad desde su soledad, desde ese yo sin ideal presente que ensanche sus horizontes de significación, mayor malestar experimenta. Por eso dice: “(...) mi tristeza aumentaba con el conocimiento”²⁴.

Pero el experimento prosigue su curso y llega a su conclusión, hasta que “una desahogada noche de noviembre contemplé el final de mis esfuerzos. Con una ansiedad rayana en la agonía, coloqué a mi alrededor los instrumentos que me iban a permitir infundir un hálito de vida a la cosa inerte que yacía a mis pies. Era ya la una de la madrugada; la lluvia golpeaba las ventanas sombríamente, y la vela casi se había consumido, cuando, a la mortecina luz de la llama, vi cómo la criatura abría sus ojos amarillentos y apagados. Respiró profundamente y un movimiento convulsivo sacudió su cuerpo”²⁵. El monstruo ha venido al mundo. El prometeico robo del fuego coincide con el alumbramiento de un engendro como fruto de un modo muy determinado de concebir el conocimiento: el racionalismo²⁶. Así pues, entender la razón humana como la medida de lo real genera una realidad a la altura de la limitada capacidad de generación de la razón humana. La razón racionalista, si cede a su pretensión de absolutizarse²⁷, sólo confiesa como existente aquello

23 *Ibidem*, p. 217.

24 *Ibidem*, p. 238.

25 *Ibidem*, p. 169.

26 Uso aquí la acepción de racionalismo según la cual éste es el modo de mirar el mundo propio de la modernidad que afirma que la consistencia de la realidad la da la razón del sujeto. Para mayor desarrollo de esta definición: Cfr. J. Martínez Lucena, *Los antifaces de Dory. Retrato en "collage" del sujeto posmoderno*, Barcelona, Scire, 2008, pp. 38ss.

27 La razón moderna es entendida como *ab-soluta* en el sentido etimológico (*absolutum*: suelto de, desligado) por autores clásicos como C. Dawson, T.S. Eliot, R. Guardini, P. Hazard o H. de Lubac. Para un mayor desarrollo de este particular: Cfr. *Ibidem*, pp. 29-78.

20 *Ibidem*, p. 163.

21 *Ibidem*, p. 164.

22 *Ibidem*, p. 164.

que es capaz de dominar, de mensurar, es decir, sólo reconoce a la materia como objeto de sus pensamientos y como eje de coordenadas de su acción en el mundo. Aparece así una vida que ya no es vida-vida, porque no es un don divino, con su componente espiritual, en relación con un alma inmortal, sino una vida originada desde el conocimiento de la materia inerte, de los productos de la muerte. Se trata, pues, de una vida construida con la muerte, hecha de deshechos re-constituidos por el humano artífice y re-animados por las fuerzas de la naturaleza, estrictamente cognoscibles por el científico. En palabras de Francisco Umbral: "sé que la vida está dentro de la muerte como el hueso dentro de la fruta"²⁸.

Sin embargo, vamos a dejar el tema del no-muerto para más adelante, ya que, a nuestro entender, es ésta la figura que acredita una excedencia mítica en *Frankenstein* con respecto a Prometeo, y vamos a seguir, por el momento, con el itinerario prometeico sobre el cual se apoya la construcción de la trama de la novela de M. Shelley.

Poco después de ser creado, el monstruo desaparece de escena y da espacio a la recuperación física y moral de Frankenstein, que se nos cuenta en el capítulo 5 del primer libro. Lo curioso es que tal mejoramiento no consiste en un afrontamiento del problema, sino en el olvido. Cuando la razón racionalista desencanta el mundo tiene que fugarse al orbe de los sentimientos y de los afectos, para reencantarse. El exceso de luz ciega y sólo el abrazo del amigo Clerval parece apaciguar los miedos que engendra la razón humana autoconcebida como la creadora del mundo: "(...) Clerval supo hacer renacer en mí mis mejores sentimientos. De nuevo me inculcó el amor por la naturaleza y por los alegres rostros de los niños. ¡Qué gran amigo! Cuán sinceramente me amaba y se esforzaba por elevar mi espíritu hasta el nivel del suyo. Un objetivo egoísta me había disminuido y empequeñecido hasta que su bondad y cariño reavivaron mis sentidos. Volví a ser la misma

criatura feliz que, unos años atrás, amando a todos y querido por todos, no conocía ni el dolor ni la preocupación"²⁹.

Pero la dicha va a durar poco. La realidad va a empezar a pasar factura en la vida de Víctor Frankenstein. La muerte que científicamente él ha consagrado como principio de la vida va a invadir su día a día, empezando a desgranar un rosario de asesinatos entre sus seres queridos, cometidos o inducidos por su engendro. Primero su hermano pequeño William; después su querida criada Justine –que será ahorcada injustamente por la prueba inculpatoria que el monstruo depositará en su vestido–; después su amigo Clerval; y tras él, la mujer de Frankenstein, Elisabeth, poco después de casarse; su padre, que no morirá asesinado, pero sí golpeado por la realidad y su continuo infortunio; y, como colofón, el propio Frankenstein morirá extenuado, en plena persecución ártica; mientras que el mismo monstruo, al final del libro, parece que decide suicidarse, volviendo a la madre muerte.

Mientras que el castigo de Prometeo fue eterno, Frankenstein parece tener fecha de caducidad. Mientras Prometeo sigue encadenado a una piedra, donde, día tras día, un buitre devora su hígado, que incansablemente se regenera, Frankenstein sólo tiene que morir para terminar con su inaguantable suplicio producido por la culpabilidad. Mientras los hombres seguimos disfrutando del fuego robado a los dioses por Prometeo, de la historia de Frankenstein no gozamos de otro beneficio que el de poder releer su historia. Un castigo eterno es lo justo a cambio de un bien que perdura a lo largo del tiempo. Un castigo temporal, la muerte, es lo propio a cambio de un bien que no tiene más que una realidad narrativa. Sin embargo, quizás, en el caso del moderno Prometeo, el castigo no sea tal. Quizás en la novela, lo que empieza siendo un castigo –la muerte de los seres queridos–, al besar la muerte, finalmente, los labios del protagonista, se convierte en liberación, felicidad o descanso. Se nos ocurre esto

28 F. Umbral, *Mortal y rosa*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 197.

29 M. W. Shelley, *Frankenstein o El moderno Prometeo*, ob. cit., pp. 182-183.

prestando atención a las últimas palabras del monstruo. Si la vida está hecha exclusivamente de materiales mortales, ésta se convierte en una enfermedad que sólo adquiere cumplimiento en la muerte. La vida tiene ahora como único destino a la muerte: “Yo, el infeliz, el proscrito, soy el aborto, creado para que lo pateen, lo golpeen, lo rechacen. Incluso ahora me arde la sangre bajo el recuerdo de esta injusticia. (...) Pero es cierto que soy despreciable. He asesinado lo hermoso y lo indefenso; he estrangulado a inocentes mientras dormían, y he oprimido con mis manos la garganta de alguien que jamás me había dañado, ni a mí ni a ningún otro ser. He llevado la desgracia a mi creador, ejemplo escogido de todo cuanto hay digno de amor y admiración entre los hombres; lo he perseguido hasta convertirlo en esta ruina. Ahí yace, pálido y entumecido por la muerte. (...) No se necesita su muerte ni la de ningún otro hombre para consumir el drama de mi vida, y cumplir aquello que debe cumplirse; sólo se requiere la mía. (...) Moriré, dejaré de padecer la angustia que ahora me consume, y de ser la presa de sentimientos insatisfechos e insaciables. Ha muerto aquél que me creó; y, cuando yo deje de existir, el recuerdo de ambos desaparecerá pronto. Jamás volveré a ver el sol, ni las estrellas, ni a sentir el viento acariciarme las mejillas. Desaparecerán la luz, las sensaciones, los sentimientos; y entonces encontraré la felicidad”³⁰.

Leyendo esta última declaración del producto de la acción y mentalidad de Frankenstein, de su hijo, de su legado al mundo, uno tiende a pensar que esta voz es la que entona el mensaje que secretamente anidaba en el intento de su padre, de su autor. Si, en coherencia, hurtamos el discurso del monstruo y lo entendemos como remotamente entonado por Frankenstein —que, curiosamente, en la evolución cultural del relato ha prestado su nombre al monstruo—, la densidad del mensaje es mucho mayor, casi metafísica. Además, no se trataría de un trucaje de la obra, sino que el mismo Frankenstein afirma en ella: “Había lanzado al mundo un engendro depravado, que se deleitaba causando

males y desgracias (...) Consideraba a este ser con el que había afligido a la humanidad, este ser dotado de voluntad y poder para cometer horribles crímenes, como el que acababa de realizar, como mi propio vampiro, mi propia alma escapada de la tumba, destinada a destruir todo lo que me era querido”³¹. Así, el mensaje de Frankenstein, pronunciado por boca de su aciaga descendencia sería, traduciendo: el hombre, en una cultura que se concibe a sí misma como el desenmascaramiento de Cristo como estrictamente humano, empieza a concebir la vida, no como la vida-vida, sustentada en la resurrección —solamente posible por la divinidad de Cristo—, sino como una vida que progresivamente se va disolviendo en la todopoderosa muerte, que aparece como la única y budista felicidad.

El no-muerto de Frankenstein parece portador de un mensaje que excede el mito de Prometeo. Mientras que el antiguo Prometeo acreditaba la relación del hombre con lo divino, el moderno Prometeo, si lo entendemos como la unión entre Frankenstein y su monstruo, pone ante nosotros al no-muerto, como el resultado de la desvinculación del hombre de Dios, por certificación de la muerte de este último. El hombre se convierte así, como nos dice el monstruo, en el aborto, en un “todavía-no-muerto”. Pero vamos a ver si en la novela encontramos elementos para sustentar esta figura anti-crística.

Más allá del mito de Prometeo

El mito que encontramos en *Frankenstein*, como hemos visto, excede con creces al clásico mito prometeico, y lo hace, sobre todo, en esa figura nueva del no-muerto, que parece convenir tan netamente al modo de ser propio del hombre moderno. La secularización de la cultura, la inmanentización del poder³², ambas sucedidas en la modernidad, son interiorizadas ahora por el hombre que, a través de su severa civilización aprende a mirar una realidad

31 *Ibidem*, p. 190.

32 Cfr. J. Barraycoa, *Sobre el poder en la modernidad y la posmodernidad*, Barcelona, Scire, 2002, pp. 47-84.

30 *Ibidem*, pp. 343-344.

sin Dios, sin significado a la altura de su “corazón inquieto”³³, deseoso de una satisfacción total. El resultado poético de este proceso es el no-muerto, el monstruo, un ser que no recibe nombre por estar excluido de la cadena de los seres, que marca la frontera entre el hombre y su abolición, según se nos va anunciando a lo largo del siglo XX en los pensamientos de estructuralistas como Lévi-Strauss, psicoanalistas como Lacan, o en los de Althusser y Foucault.

La primera descripción de ese no-muerto que tiene la pretensión de señalar ontológicamente a ese hombre evolucionado es la que hace Frankenstein tras dar vida a su monstruo: “Sus miembros estaban bien proporcionados y había seleccionado sus rasgos por hermosos. ¡Hermosos!: ¡santo cielo! Su piel amarillenta apenas si ocultaba el entramado de músculos y arterias; tenía el pelo negro, largo y lustroso, los dientes blanquísimos; pero todo ello no hacía más que resaltar el horrible contraste con sus ojos acuosos, que parecían casi del mismo color que las pálidas órbitas en las que se hundían, el rostro arrugado, y los finos y negruzcos labios”³⁴. La materia muestra su incapacidad para igualarse con lo humano. No falta nada del mecanismo humano en el monstruo, el hombre-máquina se yergue ante nuestros ojos en toda su potencia física poblada de vacío, preñada de una ausencia de alma que hace aparecer el cuerpo en toda su decrepitud mortal y *gore*.

Se podría aducir que este no-muerto tiene precedentes en el barroco español, por lo menos. Sin embargo, el no-muerto de Quevedo, en *Los sueños*, no es más que un reclamo para que los mortales reenfoquen su vida y la encaminen hacia el significado de ésta, algo que, en aquel momento y lugar histórico, culturalmente no había demasiados problemas en identificar con Cristo y la Iglesia. Pero escuchemos lo que Quevedo decía, pues su discurso, pese a ser ante todo una advertencia moral, no es menos contundente que el de Frankenstein. Así, la Muerte, hablando de los esqueletos y los cadáveres,

dice: “Eso no es la muerte, sino los muertos o lo que queda de los vivos. Esos huesos son el dibujo sobre que se labra el cuerpo del hombre; la muerte no la conocéis, y sois vosotros mismos vuestra muerte, tiene la cara de cada uno de vosotros y todos sois muertes de vosotros mismos; la calavera es el muerto y la cara es la muerte y lo que llamáis morir es acabar de morir y lo que llamáis nacer es empezar a morir y lo que llamáis vivir es morir viviendo, y los huesos es lo que de vosotros deja la muerte y lo que le sobra a la sepultura. Si esto entendiérais así, cada uno de vosotros estuviera mirando en sí su muerte cada día y la ajena en el otro, y viérais que todas vuestras casas están llenas *della* y que en vuestro lugar hay tantas muertes como personas, y no la estuviérais aguardando, sino acompañándola y disponiéndola. Pensáis que es huesos la muerte y que hasta que veáis venir la calavera y la guadaña no hay muerte para vosotros, y primero sois calavera y huesos que creáis que lo podéis ser”³⁵.

La primera evidencia narrativa de que el no-muerto es algo que incide profundamente en la vida del hombre moderno, como una acechanza perpetua, es la inmediata aparición de la muerte también en los sueños de Frankenstein, como en los de Quevedo. El inconsciente del hombre va a ser colonizado por sus fantasmas y sus miedos. En este caso un temor o miedo que, como en el caso de la angustia heideggeriana, no tiene otro “ante qué”³⁶ que el propio *ser-en-el-mundo* en tanto que *ser-para-la-muerte*, o, según una forma a caballo entre el existencialismo y el romanticismo, en tanto que *todavía-no-muerto*. Por ello, tras la creación de la criatura, leemos: “Finalmente, el cansancio se impuso a mi agitación, y vestido me eché sobre la cama en el intento de encontrar algunos momentos de olvido. Mas fue en vano; pude dormir, pero tuve horribles pesadillas. Veía a Elisabeth [su novia], rebotante de salud, paseando por las calles de Ingolstadt. Con sorpresa y alegría la abrazaba, pero en cuanto mis labios rozaron los suyos, empalidecieron con el tinte de la muerte;

33 San Agustín, *Confesiones* (trad. José Cosgaya), Madrid, BAC, 1988, I, 1, 1.

34 Shelley, *Frankenstein o El moderno Prometeo*, ob. cit., p. 169.

35 F. Quevedo, *Los sueños*, Madrid, PML, 1995, p. 144.

36 Cfr. Heidegger, *Ser y Tiempo*, ob. cit., pp. 205-209.

sus rasgos parecieron cambiar, y tuve la sensación de sostener entre mis brazos el cadáver de mi madre; un sudario la envolvía, y vi cómo los gusanos reptaban entre las dobleces de la tela³⁷. Y poco después, Frankenstein afirma: “Los sueños que durante tanto tiempo habían constituido mi sustento y descanso se me convertían ahora en un infierno; ¡y el cambio era tan brusco, tan total!”³⁸ En este sentido, podríamos entender los sueños como la retaguardia psicológica, como el trasfondo ontológico de la percepción que el hombre tiene de sí mismo y del mundo.

Nada más crear al monstruo ya se impone una amenaza. El amor que el hombre desea para sí es, como dice el *Cantar de los Cantares*, fuerte “como la Muerte”³⁹. Como bien decía G. Marcel, uno no puede amar verdaderamente sin decirle a la persona amada: “tú no morirás”⁴⁰. Pero cuando el amor da curso en su acción a su pretensión de ser origen de la realidad, lo humano se materializa, se convierte en masa cárnica, en amasijo molecular, en bulto antropomorfo. La promesa de amor infinito hecha por la madre en su abrazo gratuito se demuestra falsa, engañosa, imposible, porque “el corazón que en la experiencia originaria ha gustado el absoluto no puede reconciliarse con la muerte”⁴¹. Por eso, en su sueño, Frankenstein descubre entre sus brazos el cadáver de su madre. El mayor signo para el niño de un amor infinito se trasmuta en hedionda carnaza, en criadero de malvas.

Pero sigamos abundando en la novela, porque es ella la que va desgranando una fenomenología del no-muerto. Ya hemos dicho que Frankenstein y su monstruo son dos caras de la misma moneda, son los dos rostros del no-muerto que, como en el caso de *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de Stevenson, luchan por prevalecer, por apropiarse de la totalidad del personaje. El instinto de vida padece el ata-

que mortal del todopoderoso impulso de muerte que, palmo a palmo, come el terreno a la humanidad del hombre, sumiéndola en el olvido de la materia. Así, ni bien el monstruo empieza a cobrarse víctimas, habiendo matado al pequeño Frankenstein y nada más morir Justine en su ejecución, el rescoldo humano del protagonista entona la siguiente lamentación, que describe cómo su convicción de hacerse él mismo; es decir, su engendro va arrastrándolo a una tierra de desesperación de la que ya nadie le puede sacar. Dice: “Justine murió; descanso; pero yo seguía viviendo. La sangre circulaba libremente por mis venas, pero un peso insoportable de remordimiento y de desesperación me oprimía el corazón. No podía dormir, deambulaba como alma atormentada, pues había cometido inenarrables actos horribles y malvados, y tenía el convencimiento de que no serían los últimos. Sin embargo, mi corazón rebosaba amor y bondad. Había comenzado la vida lleno de buenas intenciones y aguardaba con impaciencia el momento de ponerlas en práctica, y convertirme en algo útil para mis semejantes. Ahora todo quedaba aniquilado. En vez de esa tranquilidad de conciencia, que me hubiera permitido rememorar el pasado con satisfacción y concebir nuevas esperanzas, me azotaban el remordimiento y los sentimientos de culpabilidad que me empujaban hacia un infierno de indescriptibles torturas”⁴². En sus palabras se insinúa de nuevo un cambio de horizonte cultural. La redención ya no es posible. El único capaz de vencer la maldad, la limitación, la muerte, ya no está en el escenario en que se representa el teatro del mundo, ni siquiera entre bambalinas. Por tanto, el error pasado, la creación del monstruo será un tormento, un infierno meramente terrenal y temporal mientras la vida dure.

Pero no sólo la propia maldad se ha hecho invencible. Otros elementos fundamentales también han sido alterados. Justo tras la muerte de Justine, Frankenstein intenta buscar el reposo que necesita en un viaje a los Alpes. Allí, parece que la naturaleza, con toda su belleza y sublimidad, pueda calmar sus ansiedades. Sin

37 Shelley, *Frankenstein o El moderno Prometeo*, ob. cit., p. 170.

38 *Ibidem*, p. 171.

39 *Cantar de los Cantares* (trad. Fray Luis de León), Madrid, Gredos, 1994, 8, 6.

40 G. Marcel, «La Structure de l'Espérance», en *Dieu Vivant*, No. 19, 1951, pp. 79-80.

41 M. Borghesi, *El sujeto ausente*, Madrid, Encuentro, 2005, p. 105.

42 Shelley, *Frankenstein o El moderno Prometeo*, ob. cit., p. 207.

embargo, también ésta, mirada en profundidad, parece arrojarle una evidencia nada halagüeña. Todo lo que conmueve al protagonista parece convertirse en signo de la nada, del puro cambio heraclíteo. Prueba de ello, al ritmo de la descripción hecha por M. W. Shelley de los tesoros naturales alpinos, se entona el recitado del poema *Mutability*, escrito por su marido, Percy B. Shelley, que suena: “Descansamos; una pesadilla puede amenazar nuestro sueño./ Despertamos; un pensamiento errante nos empaña el día./ Sentimos, concebimos o razonamos; reímos o lloramos./ Abrazamos una tristeza querida o desechamos nuestra pena;/ Todo es igual; pues ya sea alegría o dolor,/ El sendero por el que se alejará está abierto./ Ayer el hombre no será jamás igual a su mañana./ ¡Nada es duradero salvo la mutabilidad!”⁴³ Es decir, si la consistencia de la belleza, de la realidad, es fruto de la medida humana, la materialidad entona su eternamente nostálgico *tempus fugit*, que evidencia la incapacidad de lo humano, por sus propios medios, para la eternidad. Así, la belleza, de ser signo de la Belleza, pasa a ser evidencia especialmente lancinante de la muerte, que todo lo invade y descompone.

Y todo este cambio en la concepción del mundo del monstruo, que lo va dibujando con el perfil del no-muerto, parece que se manifiesta en el *narrador implícito*⁴⁴ de la novela que, cuando nos cuenta el proceso de formación de éste, muestra a las claras estar convencido de la posibilidad de que el hombre se haga a sí mismo. El *self-made man* brilla aquí con una luz especialmente lúgubre, porque, tal y como se nos describe el rousseauniano desarrollo del monstruo, parece que el elemento social del hombre sea un complemento posterior a la naturaleza humana y no algo que la activa, que la permite crecer, primero desde su afecto y después desde el intercambio humano al que el niño accede lentamente, entrando a formar parte de la comunidad lingüística, que devendrá en una especie de útero de sus posteriores capacidades, orientaciones y posibilidades. Así, el mencio-

nado narrador implícito de la novela muestra ser digno hijo de la mentalidad que radiografía en el monstruo, y esto lo percibimos en cómo lo construye narrativamente. Por ejemplo, en ese pasaje en que el mismo engendro explica, durante su etapa de formación, la *progresión* de su *mente*: “Durante una de mis acostumbradas salidas nocturnas al bosque, donde me procuraba alimentos para mí y leña para mis protectores, encontré una bolsa de cuero llena de ropa y libros. Cogí ansiosamente este premio y volví con él a mi cobertizo. Por fortuna los libros estaban escritos en la lengua que había adquirido de mis vecinos. Eran *El paraíso perdido*, un volumen de *Las vidas paralelas* de Plutarco y *Las desventuras del joven Werther* de Goethe”⁴⁵. Por lo menos las dos novelas son libros de culto en el mundo romántico al que pertenece Mary Shelley. Así, el autodidactismo del monstruo, además de proyectar una experiencia personal de la novelista en la biblioteca de su padre, William Godwin, es re-alimentado por lecturas que hablan del poderoso atractivo del mal y de la tragedia del destino humano en soledad. Por eso dice de estos libros: “Con ellos estudiaba y ejercitaba la mente, mientras mis amigos realizaban sus quehaceres cotidianos”⁴⁶.

Pero, siguiendo con la fenomenología del no-muerto, al no tener a Dios como creador, sino al limitado *homo mensura*, al no funcionar ya las metafísicas de la participación de los atributos divinos con mayúsculas, el monstruo se mira al espejo y se percibe como una etapa de disolución humana más avanzada que la que encarna su creador. Es un grado más en el proceso involutivo del hombre hacia la mera materia. Por eso afirma: “Dios, en su misericordia, creó al hombre hermoso y fascinante, a su imagen y semejanza. Pero mi aspecto es una abominable imitación del tuyo, más desagradable todavía gracias a esta semejanza”⁴⁷.

Poco a poco, el monstruo va siendo confirmado en su desesperanza con respecto al mundo. La muerte avanza marchitando todo

43 *Ibidem*, p. 215.

44 Cfr. W. C. Booth, *The Rethoric of Fiction*, Chicago, Chicago University Press, 1961.

45 Shelley, *Frankenstein o El moderno Prometeo*, ob. cit., p. 245.

46 *Ibidem*, p. 246.

47 *Ibidem*, p. 248.

lo humano, todo alimento de la vida. E incluso lo que empieza siendo una posibilidad de felicidad, la compañía de la familia con la que convive a hurtadillas, deviene espejismo y se disuelve en la fatídica realidad de los hechos. Cuando el monstruo se decide a abandonar su escondrijo y a mostrarse a la familia con el deseo de ser acogido, ésta lo juzga exclusivamente por su aspecto horroroso, por su apariencia. Así, el reconocimiento que todo hombre necesita para saberse como alguien querido y, por tanto, bueno, a pesar de la propia apariencia y de los propios actos o capacidades, en este caso no llega, porque cuando se reconoce a alguien como digno, lo que se está afirmando es su origen bueno, cosa que el hombre –en función de su educación– no siempre sabe ver. Por eso vemos cómo también desaparece del horizonte del no-muerto el fenómeno comunitario como algo capaz de sostener al hombre en su humanidad. No es que sea Frankenstein el único y exclusivo creyente en esa quimera de la independencia humana, el resto de la sociedad, incluso gente medianamente cultivada y humilde, cae en esa postura de desconfianza con respecto a la alteridad que tanto caracteriza al individualismo de nuestros días. Llegado este momento de rechazo y posterior huida de sus vecinos, el engendro enuncia la clara conciencia de su condición, cada vez menos humana: “Permanecí en el cobertizo el resto del día, en un estado de completa desesperación. Mis protectores se habían ido y con ellos el único lazo que me ataba al mundo”⁴⁸. Su sospecha con respecto a la maldad del mundo se ve de nuevo confirmada. Ante ese desapacible mundo y el rechazo de sus congéneres, la profecía del origen absurdo de su existencia se va a confirmar y sus iras se van a dirigir hacia aquél que conoce como único responsable de su existencia. “Desde aquel momento –nos dice– declararí una guerra sin fin contra la especie, y en particular contra aquel que me había creado y obligado a sufrir esta insoportable desdicha”⁴⁹. Lo que empezó siendo una revuelta contra Dios, se trasmuta ahora en una violenta venganza contra el hombre, identi-

ficado como origen único del problema. La afirmación del psicoanalista Anatrella⁵⁰, según el cual la soledad narcisista se va cargando de una pulsión sado-masoquista, que clama venganza por el agravio de la existencia, se nos confirma ya, claramente, en estas líneas.

Pero la vida no se contenta con castigarle de ese modo y, para colmo de la verificación, acae el encuentro con la niña en el bosque, a la que salva de morir ahogada. Como premio a su benéfica acción, el campesino que acompañaba a la niña le arranca de los brazos a la criatura y por puro miedo le dispara con una escopeta. El monstruo lo explica del siguiente modo: “Había salvado de la destrucción a un ser humano, en premio a lo cual ahora me retorció bajo el dolor de una herida que me había astillado el hueso. Los sentimientos de bondad y afecto que experimenté pocos minutos antes se transformaron en diabólica furia y rechinar de dientes. Torturado por el daño, juré odio y venganza eterna a toda la humanidad. Pero el dolor me vencía; sentí cómo se me paraba el pulso, y perdí el conocimiento”⁵¹. De nuevo aparece la conclusión aplastante, que para la autora, como ya se ha dicho antes, forma parte de un razonamiento rousseauiano: el hombre es bueno por naturaleza, pero la sociedad lo pervierte y hace que, tantas veces, se revuelva, inocentemente, contra ésta. Por eso el monstruo reconoce: “Mi deseo de venganza aumentaba de día en día; una venganza implacable y mortal, que compensara la angustia y los ultrajes que yo había padecido. (...) La felicidad me parecía una burla, un insulto a mi desolación, y me hacía sentir más agudamente que el gozo y el placer no se habían hecho para mí”⁵². Nosotros creemos identificar el problema no en la perversión sucedida en el monstruo por la irrupción de lo social, sino, más bien, por la carencia de lo social desde un inicio y por la verificación de una cultura dominante que invita a juzgar estrictamente por lo aparente, no siendo capaz de valorar la realidad según un criterio fuerte, distinto al meramente instintivo y animal.

48 Ibidem, p. 257.

49 Ibidem, p. 256.

50 Cfr. T. Anatrella, *Contra la sociedad depresiva*, Santander, Sal Terrae, 1994.

51 Shelley, *Frankenstein o El moderno Prometeo*, ob. cit., p. 260.

52 Ibidem, pp. 260-261.

Vemos aquí aparecer ese resentimiento tan comentado por el pensamiento moral nietzscheano y que luego Scheler explicará de un modo, quizás mucho más académico. Recordemos lo que decía en su obra *El resentimiento en la moral*: “En la significación general francesa de la palabra, hallo dos elementos. El primero es que en el resentimiento se trata de una determinada relación emocional frente a otro, reacción que sobrevive y revive repetidamente, con lo cual ahonda y penetra cada vez más en el centro de la personalidad, al par que se va alejando de la zona expresiva y activa de la persona. Este continuo revivir y sobrevivir de la emoción es muy distinto de un recuerdo meramente intelectual de ella y de los procesos a que ‘respondió’. Es un volver a vivir la emoción misma; un volver a sentir, un re-sentir. En segundo lugar, la palabra implica que la cualidad de esta emoción es negativa, esto es, expresa un sentimiento de hostilidad. Quizá la palabra ‘rencor’ fuera la más apropiada para indicar este elemento fundamental de la significación. El ‘rencor’ es, en efecto, ese enojo retenido, independiente de la actividad del yo, que cruza oscuro el alma y acaba formándose cuando los sentimientos de odio u otras emociones hostiles reviven repetidamente; no contiene todavía ningún designio hostil determinado, pero nutre con su sangre todos los designios posibles de esta clase”⁵³. Una y otra vez el engendro re-siente la punzada causada por la humillación que es la existencia, de ahí su frialdad y aplicación en el plan de encontrar a su creador y vengarse. En un inicio no sabe cómo, pero llegada la situación va a saber improvisarlo de maravilla.

Pero, cometida ya una primera retahíla de asesinatos orientados a ensombrecer la vida de Frankenstein, se produce el encuentro del Montanvert, y allí, curiosamente, vemos cómo la lección no se ha aprendido y el modo de afrontar la dificultad en la vida del monstruo es la huida hacia delante. Da igual que el origen de todo haya sido el racionalismo convertido en ser a través de la técnica. Los personajes no se han apercibido del origen del problema, atrapados

en sus cuitas individuales. Lo que el engendrado le pide al engendrador es una compañera, una Eva de sus mismas características. Más racionalismo encarnado. En vez de mendigar el amor como un don, lo reclama como un derecho so pena de venganza caso de no reconocerle: “Me vengaré de mis sufrimientos, si no puedo inspirar amor, desencadenaré el miedo; y especialmente a ti, mi supremo enemigo, por ser mi creador te juro odio eterno. Ten cuidado: me dedicaré por entero a la labor de destruirte, y no cejaré hasta que te seque el corazón, y maldigas la hora en que naciste”⁵⁴. Ante esa carencia afectiva que lo asedia, el engendro parece idear una especie de plan científico de auto-socialización para su felicidad, que enuncia del siguiente modo: “Si no estoy ligado a nadie ni amo a nadie, el vicio y el crimen deberán ser, forzosamente, mi objetivo. El cariño de otra persona destruiría la razón de ser de mis crímenes, y me convertiría en algo cuya existencia todos desconocerían. Mis vicios son los vástagos de una soledad impuesta y que aborrezco; y mis virtudes surgirían necesariamente cuando viviera en armonía con un semejante. Sentiría el afecto de otro ser y me incorporaría a la cadena de existencia y sucesos de la cual ahora quedo excluido”⁵⁵.

En un inicio Frankenstein accede a la petición, porque le parece la posibilidad de librarse del problema, pero con la reflexión y el tiempo se va a dar cuenta del peligro de generar una nueva estirpe monstruosa. Ante la consiguiente negativa del científico, el monstruo va a iniciar una nueva carrera criminal, va a desatar su cólera no contra su creador, sino contra todos aquellos que él ama, para hacerle experimentar también a él un mundo absurdo. Mientras viva, Frankenstein va a ir experimentando una creciente cercanía del aciago vaticinio sobre su existencia. Al final, como hemos visto, su muerte, provocada por la extenuación física, va a desencadenar el suicidio de su vástago tecnocientífico. Sin embargo, ese dúo formado por el científico y el engendro no-muerto va a prose-

53 M. Scheler, *El resentimiento en la moral*, Madrid, Caparrós, 1998, p. 17.

54 Shelley, *Frankenstein o El moderno Prometeo*, ob. cit., p. 264.

55 *Ibidem*, p. 266.

guir su camino mítico en la historia de la literatura. Veamos cómo.

El conde Drácula

Hyde: el puente entre Frankenstein y Drácula

En la historia de las culturas vemos cómo “el retorno de los difuntos necesitados de sangre que vienen a buscarla a la tierra ha sido y sigue siendo, sin duda, una idea universal”⁵⁶. Roux nos habla de los *kiang-kuei* chinos, de los *istral* búlgaros, de los *beregyni*, los *rusalki* y los *upuri* eslavos⁵⁷. Gubern menciona otros tantos: los mesopotámicos *Akakarm*, los *lamias* griegos o los “sacerdotes fetiches de Loango”. “Los vampiros, con nombres diversos, se hallan en las tradiciones griega, china, árabe, hindú, etc., mostrando la universalidad de su figura”⁵⁸. La historia variopinta de los diferentes vampiros se puede sintetizar del siguiente modo: “un hombre malo muere, es enterrado, vuelve por la noche, provoca la muerte de los vivos al debilitarlos y es necesario desenterrarlo para, mediante mutilación, retirarle su nefasto poder”⁵⁹. Así, el vampiro es “un fantasma o el cuerpo reanimado de un muerto que sale de su tumba, vaga por la noche y viene a chupar la sangre de personas dormidas, con lo cual las lleva rápidamente a la muerte. Al alimentarse de la sustancia vital de un ser vivo, de su Alma –para hablar como en la Antigüedad– se mantiene en buen estado, al margen de la descomposición que normalmente se produce después de la muerte. Accesorariamente es un individuo fuertemente sexuado, o, lo que viene a ser lo mismo, sin sexo determinado –no nos atrevemos a decir bisexuado–, que se une carnalmente a los vivos en abrazos inacabables que terminan por consumirlos”⁶⁰.

Aquí, sin embargo, vamos a centrarnos en una novela moderna, el *Drácula* de Bram Stoker (1897), que, quizás, fue la que consiguió atesorar un mayor éxito y pasar a la posteridad, pese a que el siglo XIX está plagado de vampiros, por lo menos en lo que a literatura se refiere. Algunas de sus encarnaciones son: *El vampiro*, de John William Polidori (1819); *El vampiro*, de Hoffman (1828); *El vampiro de bien*, de Charles Nodier (1831); *Berenice*, de Edgar Allan Poe (1835); *Vij*, de Gogol (1835); *La muerte amorosa*, de Théophile Gautier (1836); *¿Quién era?*, de O’Brien (1859); *Loki*, de Mérimée (1869); *El Horla*, de Maupassant (1887). Pudiéndose aplicar muchos de los elementos que utilizaremos en el análisis del mito creado por Bram Stoker al resto de relatos vampíricos modernos, vamos a desarrollar únicamente el estudio en el más difundido de entre los de este subgénero.

Se podría decir que *Drácula* es el resultado de dos mitos modernos ya mencionados. Por un lado, el *Frankenstein*, donde se produce la aparición del no-muerto como originado por la acción del hombre vivo, de modo que el engendro queda ligado a su creador, llevándolo a su terreno, es decir, la muerte. Y, por otro lado, está la novela de R. L. Stevenson, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, donde se opera la unificación del Dr. Frankenstein y su monstruo en la interioridad psíquica del personaje. Vamos a hacer un escueto recorrido por esta pequeña historia de ficción para explicitar en qué consiste la evolución del no-muerto.

El Dr. Jekyll –curiosamente también un científico– postula “que el hombre no es verdaderamente uno, sino verdaderamente dos. Digo dos, porque el estado actual de mi conocimiento no me permite ir más allá”⁶¹. Según describe el propio Jekyll, tenemos una parte más espiritual y otra más corporal, un lado bueno y uno malo. Y él se plantea el modo de separarlos: “era la maldición del género humano que estuviesen así atadas estas dos incongruentes gavillas, que incesantemente hubieran de luchar estos dos

56 J.P. Roux, *La sangre. Mitos, símbolos y realidades*, Barcelona, Península, 1990, p. 204.

57 Ibidem.

58 R. Gubern, *Máscaras de la ficción*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 324.

59 Roux, *La sangre. Mitos, símbolos y realidades*, ob. cit., p. 206.

60 Ibidem, p. 209.

61 R.L. Stevenson, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (trad. de Carmen García Trevijano), Madrid, Cátedra, 2005, p. 162.

gemelos polares en las torturadas entrañas de la conciencia. ¿Cómo, entonces, disociarlos?”⁶². Y lo consigue: “no sólo logré percatarme de que mi cuerpo natural no es más que simple aura y efluvio de alguna de las potencias que constituyen mi espíritu, sino que acerté a componer una droga por la que estas potencias podrían ser destronadas de su supremacía, mientras aquél era substituido por una segunda forma y semblante no menos naturales para mí, por ser la expresión y portar el sello de elementos inferiores de mi alma. (...) Me sentí joven, más ligero, más feliz en cuanto al cuerpo”⁶³. La ciencia, por tanto, de nuevo permite al hombre fáustico actuar sobre su misma esencia y, en principio, parece ofrecer garantías de control de la situación y del experimento. Es fácil observar esta obsesión, convicción y militancia fáusticas en la conversación que Jekyll mantiene con su colega, el Dr. Lanyon, donde, antes de revelar su descubrimiento, afirma cosas como: “(...) si usted prefiere elegirlo, una nueva provincia del conocimiento y nuevas avenidas conducentes al poder y a la fama se abrirán ante usted, aquí, en esta habitación, y en un instante. Y sus ojos quedarán obnubilados por un prodigio capaz de dar al traste con la incredulidad de Satanás. (...) Lanyon, recuerda lo que has juramentado: lo que va a suceder queda sellado por el secreto de nuestra profesión. Y ahora, tú, que durante tiempo te has vinculado a los puntos de vista más estrechos y materiales, tú que has negado la virtud de la medicina trascendental, tú que te has mofado de tus superiores, ¡observa!”⁶⁴.

Sin embargo, el lado malo y menos desarrollado, Hyde, en la medida en que encuentra tiempo para crecer en sus momentos de emancipación con respecto a la parte más espiritual dominante, lo aprovecha, y leemos: “aquella parte de mí que yo tenía el poder de proyectar había tenido, en la última temporada, sobradas ocasiones de ejercitarse y nutrirse; parecía últimamente como si el cuerpo de Edward Hyde hubiese aumentado de estatura, como si

yo fuera consciente (mientras portaba aquella forma) de un más generoso aflujo sanguíneo; y comencé a barruntar el peligro de que, si aquello se prolongaba más de la cuenta, pudiera destruirse permanentemente el equilibrio de mi naturaleza, perderse mi poder de cambiar voluntariamente y tornarse en irrevocablemente mío el carácter de Hyde”⁶⁵. Es decir: “todas las cosas parecían indicar, por tanto, que estaba perdiendo lentamente el control de mi yo original y mejor y que, lentamente, se me estaba incorporando mi segundo y peor yo”⁶⁶.

Poco a poco, esa dualidad va a ser invadida por Hyde, pese a todos los intentos de Jekyll por alejarse de la droga, que se va a ir imponiendo palmo a palmo. Y ese otro yo va a tener unas características monstruosas. Por eso leemos esta afirmación: “He observado que cuando portaba la figura de Edward Hyde, nadie podía acercarse a mí sin que se estremecieran sus carnes”⁶⁷. O bien esta otra, que lo define como mera materia, incluso inorgánica: “Ahora había visto toda la deformidad de esa criatura que compartía con él algunos fenómenos de la conciencia y era coheredera con él de la muerte; y por encima de aquellos comunes vínculos, que eran la parte más dolorosa de su desdicha, pensaba en Hyde, con todas sus energías vitales, como algo no sólo infernal sino inorgánico. Esto era lo escandaloso; que el limo del pantano emitiera gritos y voces; que el polvo amorfo gesticulara y pecara; *que lo que era muerto y no tenía forma usurpara los oficios de la vida*”⁶⁸. He aquí la figura camuflada del no-muerto de nuevo. Y como vemos en el propio libro, se trata de un no-muerto que no sólo elimina progresivamente a Jekyll, sino que, en tanto que evidencia de que la muerte es más fuerte que la vida, o, mejor dicho, de que la vida se sustenta sobre la todopoderosa muerte, se comunica fatalmente también al Dr. Lanyon, que empieza a morir lentamente tras la demostración científica de la mera materialidad del hombre. Él mismo, al terminar su confesión, apunta cómo la muerte

62 Ibidem, p. 163.

63 Ibidem, p. 164.

64 Ibidem, p. 159.

65 Ibidem, p. 171.

66 Ibidem, p. 172.

67 Ibidem, p. 166. También cfr. ibidem, pp. 103-104 y 155-156.

68 Ibidem, p. 182.

devora rápidamente su esperanza y su existencia: “Mi vida ha quedado sacudida en sus raíces; el sueño me ha abandonado; a todas horas del día y de la noche me acompaña el más mortal de los terrores; siento que mis días están contados y que voy a morir”⁶⁹.

Al final, como hemos dicho, la única posibilidad para el resto de Jekyll, es suicidarse, y llevarse con él a la tumba a ese “todavía-no-muerto” que lleva dentro. Si no lo hubiera hecho, el no-muerto, o sea, Hyde, le hubiese substituido en su papel, como heredero de su lugar en el mundo. Si Hyde le hubiese sobrevivido, si hubiese cobrado vida independiente, su existencia y desarrollo hubiese dado lugar a un monstruo muy parecido al Drácula de Bram Stoker. Quizás no chuparía la sangre de sus víctimas, pero sí las mataría o morirían lentamente como Lanyon, tras conocer su secreto.

La existencia independiente del no-muerto: Drácula

A partir de *Drácula* podemos decir que se empieza a tratar al no-muerto, al monstruo, como a un personaje separado de cualquier figura paterna, cosa que todavía no sucedía en el *Frankenstein* de M. Shelley, y desincrustado de la psicología del hombre sano, cosa que todavía no se conseguía en el caso del *Dr. Jekyll*. Sigue siendo un parásito, como ya veremos, pero ya no está determinado a un vínculo con alguien concreto, sino que él escoge a quién roba su existencia. Como el mismo Drácula afirma en los inicios del relato: “Hace tanto tiempo que soy señor, que quiero seguir siéndolo, o al menos que nadie sea señor mío”⁷⁰.

Drácula es el “enemigo” eterno en el sentido de Baudelaire, es un no-muerto⁷¹ que nos

roba el tiempo y la vida de nuestro corazón: “– ¡Oh dolor! ¡Oh dolor! Devora vida el Tiempo/ Y el oscuro enemigo que nos roe el corazón,/ Crece y se fortifica con nuestra propia sangre”⁷². Drácula existe como parásito de la humanidad. Tiene una existencia independiente pero necesita colonizar, chupar sangre y contagiar su condición para fortalecerse, para existir. El no-muerto –también se llama así al vampiro en esta novela⁷³–, por tanto, pervive eternamente gracias a las vidas que consume. Su eternidad está hecha de su consumo de tiempo. En ese sentido, su tiempo es infinito, mientras pueda seguir consiguiendo la sangre de sus víctimas, el substituto de la eternidad: algo así como la perpetuación de la muerte gracias a la existencia de la vida. El vampiro sustenta su *imperfecta eternidad* sobre el consumo del tiempo y la sangre de sus víctimas. Por eso, su supervivencia depende de la extensión de la pandemia que él transmite. En el diario del Dr. Seward descubrimos, al respecto, lo siguiente sobre Drácula: “Le gusta experimentar, y lo hace bien; y de no habernos cruzado en su camino, ahora sería (y todavía puede serlo si fracasamos) el padre y propagador de una nueva clase de seres, nacidos para la Muerte, no para la Vida”⁷⁴.

Aquí descubrimos de nuevo la incidencia social de este no-muerto, algo que ya veíamos

cuero se había movido, en un desesperado intento por huir de su tumba, o había mordido el sudario en su desesperación, o había arañado la madera, o su propio rostro, etc. A estos casos hay que añadir los cadáveres desfigurados por mordeduras de ratas –atribuidas a vampiros–, animales que proliferaron precisamente durante la llamada «peste negra» (peste bubónica, transmitida por roedores y pulgas), cuyo período crítico se extendió de 1343 a 1348, pero con recaídas a lo largo de tres siglos, y que se saldó con veinticinco millones de muertos en el continente. De la Gran Plaga de Londres (1665), con sus enterados prematuros y sus muertos que se alzaban del lecho, nos ha dejado Daniel Defoe un relato tremendo en su *Diario de un año de la peste* (1722). A estas situaciones colectivas excepcionales hay que añadir, en épocas en que las comprobaciones médicas eran muy imperfectas, la tragedia de los enterrados vivos, entre ellos las víctimas de la catalepsia (o muerte aparente). Tras percibir ruidos en el cementerio eran desenterrados, para comprobar con espanto que su cuerpo se había movido o su expresión estaba desencajada. En 1896, cuando Stoker estaba escribiendo su *Drácula*, el Doctor Frantz Hartmann publicó en Londres su libro *Premature Burial*, narrando muchos casos terribles de este tipo. Habría que añadir todavía la prolongada actividad de los ladrones de cadáveres en cementerios, para investigación o para prácticas de anatomía, que conducían también a descubrir ataúdes inexplicablemente vacíos. Así se fue forjando la leyenda de los muertos vivientes.” Gubern, *Máscaras de la Ficción*, ob. cit., pp. 325-326.

72 C. Baudelaire, *Las flores del mal*, Barcelona, Orbis, 1982, p. 26.

73 Cfr. Stoker, *Drácula*, ob. cit., p. 378.

74 *Ibidem*, p. 521.

69 *Ibidem*, p. 160.

70 B. Stoker, *Drácula* (trad. de Juan Antonio Molina Foix), Madrid, Cátedra, 2005, p. 124.

71 Como leemos, en tono desmitificador: “el mito del muerto-viviente, que está en el origen del vampirismo, se asentó en la Europa medieval durante las grandes epidemias, en las que sus víctimas eran enterradas precipitadamente, a veces antes de morir, de modo que los afortunados podían escapar de sus toscas tumbas, provocando espanto en sus conocidos; o bien al abrir sus ataúdes se comprobaba que su

en Hyde claramente, con la citada degeneración del Dr. Lanyon, producida por su conocimiento del extraño caso⁷⁵. Pero, en el caso de *Drácula*, se hace especialmente claro en varios momentos de la novela. Por ejemplo, el pasaje en el que Drácula hace beber su sangre a Mina Harker evidencia claramente cómo la amenaza vampírica se descentra del conde y re-aparece en diferentes frentes sociales, incluso en los más íntimos y familiares. Lo dicen las mismas palabras pronunciadas por el conde: “Ahora ya sabes, y ellos también lo saben en parte (aunque dentro de poco lo sabrán íntegramente), lo que significa cruzarse en mi camino. Deberían reservar sus energías para utilizarlas en casa. Porque mientras ellos se las ingeniaban contra mí (...), yo los contraatacaba. Y tú, su ser más querido, eres ahora para mí carne de mi carne, sangre de mi sangre, vástago de mi propio linaje, mi generoso trujal durante algún tiempo, y más tarde mi compañera y ayudante. Te vengarás de todos ellos, pues ni uno solo podrá negarte nada de lo que les exijas”⁷⁶.

Y, más adelante, les lanza a sus perseguidores esta amenaza, en la que habla de que el proceso de colonización del mundo social será lento pero implacable: “Pensasteis que ibais a detenerme... con vuestros rostros pálidos, puestos en fila como corderos en el matadero. ¡Pero lo lamentaréis, cada uno de vosotros! Creéis que me habéis dejado sin un sitio donde descansar tranquilo; pero tengo más. ¡Mi venganza acaba de empezar! La prolongaré durante siglos, el tiempo está de mi parte. Las mujeres que amáis son ya mías; y a través de ellas, lo seréis también vosotros y otros muchos... seréis mis criaturas y cumpliréis mis órdenes, y cuando quiera alimento seréis mis chacales”⁷⁷. El mal y la angustia de vivir se introducirán así lenta e inadvertidamente en nuestras vidas, a través

de la convivencia cotidiana, a través del cultivo del hombre que se hará en nuestra cultura. El no-muerto se inoculará más fácilmente en la vida de las mujeres frívolas, como Lucy Westenra, mientras que encontrará mayor dificultad en aquellas que atesoren virtud e inteligencia, como Mina Harker. Sin embargo, tarde o temprano, Mina culminará su metamorfosis ya iniciada⁷⁸ y la condición de “todavía-no-muerto” se extenderá por todo Occidente ineluctablemente, ya que Drácula tiene la mencionada ventaja del *tiempo*, tal y como lo reconoce Van Helsing cuando le argumenta a Mina la razón para emprender el camino de Transilvania, a la caza del vampiro: “(...) él puede vivir durante siglos, y en cambio usted no es más que una simple mortal. A partir de ahora el tiempo es nuestro peor enemigo... desde que el conde le hizo esa marca en el cuello”⁷⁹. La amenaza no es únicamente la plaga que contagia el vampiro sino la concepción del mundo que implica la alienación en su nuevo tiempo. Lo vemos en alguna de las descripciones que hace Jonathan Harker en su diario. Por ejemplo, cuando habla del ocaso, en plena persecución: “Esos momentos se están convirtiendo en un serio motivo de angustia para todos nosotros, ya que cada amanecer y cada crepúsculo trae consigo un nuevo peligro... un nuevo pesar”⁸⁰. El tiempo cíclico, sin *telos*, aparece como trasfondo de un neo-paganismo.

Pero el tiempo no es la única ventaja con la que cuenta el monstruo. También hay, en la cultura occidental, catalizadores de su poder: la voluptuosidad y el racionalismo. Ambos conspiran para que el proyecto de invasión del mundo por los no-muertos se realice. El racionalismo reduce la realidad y su significado a aquello que de antemano el hombre ha decidido que es verdadero, es decir: lo que conocemos a través del método empírico-matemático. Por tanto, este racionalismo induce a pensar que sólo lo material es real. Lo cual, si es aplicado a las personas, nos las revela como un mero cuerpo y como un amasijo de pulsiones que pugnan por

75 Es curioso cómo se produce un paralelismo entre el Dr. Lanyon de *El extraño caso del Doctor Jekyll y Mr. Hyde* y Jonathan Harker. Este último, en la novela de *Drácula*, también queda envejecido tras su encuentro en Transilvania con el conde, aunque no acaba muriendo debido a dos factores. Al principio, porque su *psique* utiliza el olvido como auto-terapia, y después, cuando reconoce al Conde en Londres, porque tiene a su mujer y a un grupo de amigos, que le creen y que le permiten afrontar la posibilidad de combatir al vampiro.

76 *Ibidem*, p. 501.

77 *Ibidem*, p. 527.

78 Cfr. *ibidem* p. 549.

79 *Ibidem*, p. 537.

80 *Ibidem*, p. 557.

liberarse. Aquí es donde se pone en juego la voluptuosidad. De ser sólo uno de los elementos propios de las relaciones amorosas, se convierte en el único, a la vez que en instrumento de poder. Así, aquellos que *saben* que el hombre no es más que materia, los no-muertos, tientan al hombre, lo atraen, poniendo en juego la voluptuosidad o generando la ilusión de ésta. Ante ella, parece que no sólo ceden fácilmente mujeres que jugaban a flirtear con sus encantos, como Lucy, sino que también experimentan esa atracción casi irresistible la mayoría de los personajes (Jonathan, Mina, Holmwood). El mismísimo Van Helsing, ante las novias de Drácula, sólo es salvado por la voz de Mina. Lo leemos cuando el doctor entra en el mausoleo donde duermen las vampiras y destapa una tumba: “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 cometer un asesinato. (...) 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”⁸¹.

Esta visión dualista, que escinde la experiencia humana en dos dinámicas contradictorias –la de la razón fría y calculadora, y la de la afectividad cálida e irracional– no sólo es la que le va bien al no-muerto, sino que la vemos también presente en Van Helsing, y, por tanto, en el *victorianismo maldito* de Stoker. Por ejemplo, cuando Van Helsing hace la defensa de la persecución a Drácula, dice: “Debemos trabajar en silencio y actuar en secreto; pues en esta época ilustrada, en que los hombres no creen siquiera lo que ven, la incredulidad de los sabios sería lo que más le fortalecería. Le serviría al mismo tiempo de vaina, de coraza y de arma, para destruirnos a nosotros, sus enemigos, que estamos dispuestos a poner en peligro incluso nuestra almas por la seguridad de aquella a quien amamos... por el bien de la humanidad, y por el honor y la gloria de Dios”⁸². Sin embargo, esta

contraposición entre razón y fe que descubrimos en algunos pasajes de la novela de Stoker, nos hace pensar que el mismo autor está inculcado de la mentalidad común moderna que lleva a la afirmación, desde la razón, de que el hombre no es más que materia viva o civilizada en camino hacia la mera muerte. Esta concepción que podríamos llamar racionalista y dualista la detectamos en el siguiente pasaje de un discurso de Van Helsing: “(...) en principio, debemos confiar en la superstición; antiguamente era la única creencia del hombre, y en ella tiene todavía sus raíces la fe”⁸³. Vemos, pues, cómo, pese a ser nominalmente católico, el profesor Van Helsing concibe la fe como algo supersticioso, como algo que no es razonable, algo que no nos parece en consonancia con la verdadera fe católica, que se concibe a sí misma en sinergia con la razón humana⁸⁴. Así, dándonos cuenta de esto, vemos que la intuición de Stoker, que pone en boca de Van Helsing el peligro de la mentalidad ilustrada de los sabios, es mucho más verdadera de lo que él podía llegar a imaginar. En cierto modo, podríamos decir, el monstruo contra el que él nos advierte, tiene ya puesta la mesa en su casa, para cuando venga a cenar.

De lo dicho también podemos deducir otra cosa que después hará emerger el pasaje entre Drácula y los zombis. Las cohortes vampíricas están condenadas a crecer mientras no se extinga el *pater familias*, el conde Drácula, mientras el origen del no-muerto no desaparezca. Son una legión imparable, contra la cual sólo cabe luchar con métodos sobre-naturales usados por una comunidad de amigos guiada por una autoridad que les conecta con la tradición occidental, Van Helsing⁸⁵. Él es el que articula la caza del vampiro como una *cruzada*, diciéndole a Mina: “La ha contagiado de tal manera, que aunque no volviera a hacerlo, usted viviría... seguiría viviendo tan agradablemente como antes, pero

81 *Ibidem*, pp. 614-615.

82 *Ibidem*, p. 547.

83 *Ibidem*, pp. 555-556.

84 Últimamente lo ha recordado Benedicto XVI en su discurso de Ratisbona: “Partiendo verdaderamente de la íntima naturaleza de la fe cristiana y, al mismo tiempo, de la naturaleza del pensamiento griego ya fusionado con la fe, Manuel II podía decir: no actuar ‘con el logos’ es contrario a la naturaleza de Dios”. Benedicto XVI, “Fe, razón y universidad. Recuerdos y reflexiones”, en VV.AA., *Dios salve la razón*, Madrid, Encuentro, 2008, p. 35.

85 Cfr. Stoker, *Drácula*, ob. cit., p. 397.

al llegarle su hora, la muerte, que es el destino común de los humanos por sanción divina, la convertiría en un ser como él. ¡Eso no debe suceder! Todos nosotros hemos jurado que eso no ocurrirá. Así que somos ministros de la voluntad de Dios: que el mundo y los hombres por quienes Su Hijo murió, no sean entregados a los monstruos, cuya misma existencia le desacredita. Ya nos ha permitido redimir un alma, y vamos a intentar redimir más, como los antiguos cruzados. Como ellos partiremos hacia oriente; y como ellos, si perecemos, será por una buena causa”⁸⁶.

Lo interesante es que en *Drácula* todavía existe la conciencia del propio origen maléfico del vampirismo. El conde es claramente anticristico. Lo vemos en multitud de detalles de su caracterización y en el modo que utilizan Van Helsing y compañía para combatir a todos los de su estirpe⁸⁷. Algunos ejemplos de ello los encontramos en el momento en que, como acabamos de leer, Drácula hace beber su sangre a Mina, como una especie de anti-comunión⁸⁸, o, como dice Van Helsing, le es administrado “el bautismo de sangre del vampiro”⁸⁹; cuando esterilizan los ataúdes que el conde tiene diseminados por todo Londres introduciendo en ellos hostias consagradas⁹⁰ o cuando Mina queda marcada por una de ellas en la frente⁹¹; en las continuas alusiones a misales⁹², a frases evangélicas⁹³, a la misericordia de Dios⁹⁴, a indulgencias⁹⁵, etc.

Sin embargo, el monstruo no sólo necesita para existir la sangre de los vivos, su tiempo, como hemos dicho antes, sino que, curiosamente, debe dormir en suelo sagrado. Su poder está ligado pues, de algún modo, a lo divino. Como nos dice Van Helsing: “Pues una de las

cosas más aterradoras de ese ser maligno es que está profundamente enraizado en todo lo que es bueno: no puede descansar en suelo desprovisto de vínculos sagrados”⁹⁶. Es una cierta corrupción de algo divino. Lo cual es importante señalar aquí, ya que cuando lo divino desaparece como foco de sustento del no-muerto, el titanismo que vemos en *Drácula*, cargado de poderes sobre-humanos, desaparecerá, legando al imaginario colectivo la degeneración infrahumana, en todos los sentidos, del zombi. Pero esto queda para más adelante.

Vamos ahora a intentar enumerar algunas de las características que durante la novela se le van atribuyendo al monstruo, que tiene una serie de rasgos evolucionados con respecto a los no-muertos hasta ahora comentados. A la fenomenología del no-muerto que hemos iniciado en la novela de Mary Shelley podemos ahora añadir lo que sigue.

En primer lugar, *Drácula* y sus descendientes, se caracterizan por no ser libres. Si la libertad es entendida como la posibilidad de satisfacción de lo humano, la reducción de la esperanza producida por una visión de la vida según la cual la muerte tiene la última palabra, supone la eliminación de la mayor aspiración, anhelo o deseo de los hombres, la de encontrar un amor más fuerte que la muerte, que sería lo único en función de lo cual se puede conseguir la *vida-vida*, es decir, la vida capaz de afrontar la muerte sin perder la humanidad, es decir, la esperanza. Como ya hemos dicho, sin la evidencia de este amor en nuestra cultura, la muerte no sólo zanja la vida sino que la infecta con la amenaza constante de la muerte, de la finitud de todo, con una angustia que crece, dejando a la libertad sin objeto, sin presencia en función de la cual desear el infinito. En esta situación adoleceríamos de una neurosis que nos privaría de libertad⁹⁷. Así lo leemos en *Drácula*, cuando Van Helsing describe al monstruo con toda la versatilidad y el poder de la materia, y al final afirma: “¡Ah!, pero escuchen hasta el

86 *Ibidem*, pp. 545-546.

87 *Ibidem*, p. 433.

88 *Cfr. Ibidem*, pp. 501-502.

89 *Ibidem*, p. 548.

90 *Cfr. Ibidem*, p. 515.

91 *Cfr. Ibidem*, p. 513.

92 *Cfr. Ibidem*, p. 398.

93 *Cfr. Ibidem*, p. 448.

94 *Cfr. Ibidem*, p. 446.

95 *Cfr. Ibidem*, p. 390.

96 *Ibidem*, p. 435.

97 *Cfr. C. Risé, El padre. El ausente inaceptable*, Madrid, Tutor, 2006, pp. 107-108.

final. Aunque puede hacer todas esas cosas, sin embargo no es libre"⁹⁸. Y todo esto porque, como le decían sus novias: "Tú nunca amaste. ¡Nunca amas!"⁹⁹

Otro de los rasgos que resulta interesante reseñar es el infantilismo del monstruo. Pese a tener una edad muy superior a la de todos sus perseguidores, según Van Helsing, Drácula tiene una psicología infantil. En ese sentido, parece encajar en la descripción que hacen algunos teóricos contemporáneos del modo de ser del hombre posmoderno. Se dice de éste que es narcisista¹⁰⁰, es decir, que no ha superado esa etapa del desarrollo psicológico que se debe atravesar para acceder a la vida adulta, tras la adolescencia. Narciso es alguien que se confunde a sí mismo con su ideal y que, por tanto, tiene dificultades para sacrificarse por los demás, pues no tiene nada distinto de su placer que le permita argumentar o sublimar ese esfuerzo o sufrimiento. Sin un ideal presente que evidencie la posibilidad de la libertad humana, que buscaría satisfacerse en él, las energías humanas no encuentran un canal a través del que volcarse en un proyecto de construcción personal y social, por lo cual tienen que liberarse de un modo egoísta y sádico. Algo de esto leemos en esto que dice Van Helsing: "¡Ay! Tengo la esperanza de que nuestros cerebros adultos, que lo han sido desde hace tanto tiempo y no han perdido todavía la gracia de Dios, acabarán imponiéndose a su cerebro infantil, que yace en su tumba desde hace siglos, que todavía no ha alcanzado el nivel de los nuestros, y que únicamente actúa por móviles egoístas y por tanto mezquinos"¹⁰¹.

Es este menguado desarrollo de su psicología también el responsable de que la alteridad no tenga ningún significado para él. Por eso Drácula entiende al prójimo como mero alimento para su desarrollo. Libera sus energías de un modo violento y sádico hacia los demás

aunando una "perversión devoradora"¹⁰² –que psicoanalíticamente podríamos explicar como una regresión a la fase oral– con una "perversión sádica"¹⁰³ fruto del no reconocimiento de la figura paterna o de la autoridad que encarna el ideal. Así se explica el impulso criminal, endémico por no ser libre, del monstruo, que se registra en la siguiente explicación de Van Helsing: "Es inteligente, astuto e ingenioso; pero su cerebro no alcanza el nivel de un adulto. En muchos aspectos es un cerebro infantil. Ahora bien, nuestro criminal está predestinado también al crimen; tiene también un cerebro infantil, y es propio de un niño hacer lo que ha hecho"¹⁰⁴. Como vemos, sin embargo, eso no quiere decir que no sea inteligente. Lo es y mucho¹⁰⁵. Sólo que su razón funciona solamente en el plano empírico, racionalista. Él no entiende su inteligencia como una relación con el significado total, sino como una dominación y reducción de la materia a conocimiento. Es decir, su racionalidad se restringe a la científico-técnica. Por eso dice de él Van Helsing: "Los pajaritos, los pececitos, el animal pequeño no aprende a base de principios, sino empíricamente; y cuando aprende algo, lo utiliza como plataforma para aprender más"¹⁰⁶.

A un nivel cultural nos parece también muy interesante la tematización que se hace en la novela de la *eutanasia*. Dentro de la concepción del mundo del no-muerto, ésta se convierte en algo positivo. Si la vida es sólo *para la muerte*, adelantar la muerte es adelantar el destino, el hombre no es más que un *aborto*, como ya vimos en el final de *Frankenstein*. Incluso el supuestamente católico Van Helsing está dispuesto a prestarle a Mina ese auxilio liberador en función de un bien mayor, cuando ésta se lo pide. Por eso le dice: "Hija mía, cuente usted con ese amigo, si fuera por su bien. Yo mismo asumiría la responsabilidad ante Dios de proporcionarle esa eutanasia, incluso en estos precisos momentos, si eso fuese lo mejor para usted. Es decir, ¡si fue-

98 Stoker, *Drácula*, ob. cit., p. 432.

99 *Ibidem*, p. 152.

100 Cfr. C. Lasch, *La cultura del narcisismo*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1999; y Anatrella, *Contra la sociedad depresiva*, ob. cit.

101 Stoker, *Drácula*, ob. cit., pp. 572-573.

102 Cfr. Risé, *El padre. El ausente inaceptable*, ob. cit., pp. 98-99.

103 Cfr. *Ibidem*, pp. 99-101.

104 Stoker, *Drácula*, ob. cit., pp. 574-575.

105 Cfr. *Ibidem*, p. 521.

106 *Ibidem*, p. 575.

ra necesario!"¹⁰⁷ Y más adelante encontramos todavía más clara la petición de Mina: "Cuando se convenzan de que he cambiado tanto, que es preferible que muera a que siga viviendo. Cuando mi cuerpo haya muerto, sin mayor dilación me atravesarán con una estaca y me cortarán la cabeza; ¡o harán todo lo necesario para proporcionarme el descanso eterno!"¹⁰⁸ Y, ante esto, el Dr. Seward, gran amigo de Mina, llega a afirmar: "¡Eutanasia es una palabra excelente y reconfortante! ¡Estoy muy agradecido a quienquiera que la inventase!"¹⁰⁹ Vemos, por tanto, cómo en una cultura de la muerte, la eutanasia se puede convertir en una especie de bendición, gracias a la transvaloración, antes ya comentada, entre vida y muerte. Si la vida prevalece sobre la muerte, aquella tiene un valor absoluto. Pero si, por el contrario, es la muerte la que vence el pulso, la vida deja de tener un valor absoluto y la dignidad pasa a ser un atributo no ya de la vida sino de la muerte, pasándose a hablar de una muerte digna, de una buena muerte, de una *eu-thanasia*.

Por último, me gustaría hacer mención del final de Drácula. Para acabar con él, la compañía de amigos (Jonathan, Holmwood, Seward y Morris) tiene que luchar contra los cingaros que le protegen. Es en ese duelo final cuando se produce el desenlace: "(...) inmediatamente Jonathan descargó el machete que esgrimía. Grité al ver cómo le seccionaba el cuello, al mismo tiempo que el señor Morris le hundía en el corazón su cuchillo *bowie*. (...) Ante nuestros ojos, y en menos de lo que se tarda en exhalar un suspiro, el cuerpo entero se pulverizó y desapareció de nuestra vista"¹¹⁰. Acto seguido Morris muere, herido en la escaramuza, pero muere dentro de una historia con sentido fuerte. Ha sacrificado su vida evidenciando que lo más querido no es la vida cercenada y amenazada por la muerte, sino la vida-vida, una vida consciente de la potencialidad que alberga para atravesar la muerte. Cosa que comprueba justo antes de morir, al ver cómo desaparece la señal maldi-

ta de la frente de Mina. Por eso, en agonía, les dice a sus compañeros: "¡Demos gracias a Dios de que no haya sido todo en vano! ¡Miren! ¡Su frente está tan inmaculada como la nieve! ¡La maldición ha desaparecido! (...) Y, con amargo pesar nuestro, el valiente caballero murió con una sonrisa y en silencio"¹¹¹.

Así culmina la novela de Bram Stoker. La maldición, la amenaza vampírica es eliminada en la medida en que se consigue suprimir su origen, el conde. Sin embargo, en la historia de las narraciones de ficción, el mito del no-muerto continúa. Y esa continuación, no es fruto de una supuesta supervivencia de Drácula —que sigue poblando el imaginario colectivo— sino de una posibilidad real que queda por explorar en este mito: la de que el nodo de maldad o de mortalidad no sea único, sino múltiple. La pregunta es: ¿qué sucedería si muriendo Drácula no se extirpara el vampirismo, sino que cada uno de los infectados, de los no-muertos, tuviese una existencia independiente con respecto a su origen? Siendo la característica de Drácula la de no tener señor, ¿no podría ser esa misma característica transmitida a sus supuestos hijos? Si contestásemos positivamente a esta pregunta, tendríamos la clave de la aparición de un nuevo espécimen en la saga de los no-muertos: el zombi.

Conclusión: el zombi como último no-muerto

Nuestra idea es que tanto Frankenstein como Drácula han tenido éxito no sólo por tocar las teclas más profundas de lo humano, lo cual se refleja en el éxito en cuanto al número de lectores que han tenido en los siglos XIX y XX, sino porque aciertan en el retrato de cómo se empieza a percibir a sí mismo el hombre moderno. Lo enuncia con absoluta claridad Kappler cuando nos habla del vampiro: "si el vampirismo fascina, es porque representa con enorme fuerza una imagen del hombre contemporáneo", la imagen de un *muerto en vida*. "El simbolismo del vampiro es el de la vida en la muerte, pero de una vida opaca, triste, eter-

107 *Ibidem*, p. 505.

108 *Ibidem*, p. 560.

109 *Ibidem*, p. 567.

110 *Ibidem*, p. 624-625.

111 *Ibidem*, p. 625-626.

namente frustrada¹¹². El vampiro es, pues, un “hombre que ha elegido la salvación imposible de su cuerpo antes que la del alma, en la que ya no cree, hombre que no se diferencia de los que vivían en el *sheol* hebreo, en los infiernos babilónicos, romanos, chinos, en el país de la noche eterna¹¹³. Como leemos en el Libro de Job, el *sheol* es “una región de lóbreguez como las tinieblas espesas, de sombra de muerte, y sin orden alguno, y en la cual la luz es como oscuridad¹¹⁴. O, como leemos en un autor contemporáneo, Italo Calvino: “El infierno de los vivientes no es algo que vendrá: ya hay uno, es el que ya está aquí, el infierno en el que habitamos todos los días, el que creamos viviendo juntos. Hay dos maneras de no sufrirlo. La primera les resulta fácil a muchos: aceptar el infierno y sumirse en él hasta el punto de no verlo ya [zombis]. La segunda es arriesgada y exige atención y un aprendizaje continuo: buscar y saber reconocer quién y qué, en medio del infierno, no es infierno y darle espacio, hacer que permanezca¹¹⁵. El no-muerto que el moderno admira en estos dos monstruos míticos es aquél que no sufre en el infierno, porque se sume en él de modo que no lo ve ya más, es decir, no se da cuenta de su *eterna desdicha*. La única felicidad está en no sentir la infelicidad nunca. El cumplimiento de la vida es la misma muerte.

Sin embargo, este viaje hacia la inconsciencia del propio corazón, esta adunación de olvido que se registra en la pseudo-conciencia del no-muerto, es algo que se produce progresivamente en la historia de la literatura. El monstruo de Frankenstein manifiesta su titanismo en el hecho de dar espacio todavía al regurgitar de su anhelo de ser. Lo vemos, por ejemplo, cuando, en el diálogo con su creador, en el Montanvert, afirma: “Amo la vida, aunque sólo sea una sucesión de angustias¹¹⁶. Pero también lo vemos en su exhibición de dones físicos. El engendro resiste como ningún otro hombre las condiciones extremas y las privaciones, además

de ser un atleta sin par. Hyde también exhibe un tono físico fuera de lo común, y nunca consigue deshacerse totalmente de su lado bueno, lo cual le liga en todo momento a una moralidad que en Jekyll no parece depender de un anhelo total de ser –más bien semeja una recopilación de formas victorianas–. Mientras que el último paso, el de Drácula, es el que más desligado está de ese deseo de infinito. El conde sí que muestra su titanismo en ese dominio que tiene sobre todo lo material –genera tormentas, se metamorfosea en lobo, en murciélago, en ratas, hipnotiza, subyuga–, pero no desea ser algo que no es, sino que básicamente quiere sobrevivir y extender su plaga, su condición¹¹⁷. Ni que decir tiene que sus discípulos, pese a mantener muchas de las capacidades de su *pater*, son inferiores y encajan, cada vez más, en lo que podríamos llamar la *alienación*. Su voluntad ya no es suya, sino la de Drácula, que, como hemos comentado, no es libre, lo cual quiere decir que no aspira a una satisfacción total de sí mismo, y que el vampirismo es algo así como la voluntad de poder nietzscheana, que enajenaría imponiéndose y se impondría enajenando.

Es a partir de ese momento que la tradición literaria proporciona los materiales necesarios para la elaboración imaginativa de un nuevo personaje de la saga de los no-muertos. Podríamos decir que el no-muerto está maduro en el imaginario colectivo para llegar a convertirse en zombi. La imaginación es regulada, es libre, pero funciona según unas determinadas leyes. Veamos muy sintéticamente cómo lo explica Ricoeur en el campo narrativo.

Como hemos dicho antes: “la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal¹¹⁸. Esto es precisamente lo que éste llama mimesis III o lo que Gadamer llamaría la *aplicación* de la narración, es decir, la intersección del mundo configurado por la narración con el mundo en el que la acción efectiva se despliega, actividad que podemos llamar *refiguración*, lo

112 C. Kappler, *Le monstre. Pouvoir de l'imposture*, Paris, PUF, 1980, p. 119.

113 Roux, *La sangre. Mitos, símbolos y realidades*, ob. cit., p. 211.

114 Job, X, 21.

115 I. Calvino, *Las ciudades invisibles*, Madrid, Siruela, 2004, p. 137.

116 Shelley, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, ob. cit., p. 217.

117 Se trata de la eternización de la falta de correspondencia, de una desesperanza infinita, de un absoluto sinsentido.

118 Ricoeur, *Tiempo y narración (Vol. I)*, ob. cit., p. 117.

cual sucede a través de la experiencia de la “lectura”¹¹⁹. En ella, dos rasgos del acto configuran que es mimesis II, el “esquematismo”¹²⁰ y la “tradicionalidad”¹²¹, hacen evidente un pasaje bidireccional del mundo del texto hacia el mundo de la acción, y de la actividad lectora hacia la operatividad de la escritura. Es decir, proporcionan las líneas directrices para el encuentro entre el texto y su lector.

El esquematismo consiste en que “la construcción de la trama engendra igualmente la inteligibilidad mixta entre (...) el tema, el “pensamiento” de la historia narrada, y la presentación intuitiva de las circunstancias, de los caracteres, de los episodios y de los cambios de fortuna que crean el desenlace”¹²². Y este esquematismo se constituye en tradición, entendida ésta como “la transmisión viva de una innovación capaz de reactivarse constantemente por el retorno a los momentos más creadores del hacer poético”, y, por tanto, presupone “el juego de la innovación y de la sedimentación”¹²³. Esto nos permite descubrir el pasaje entre mimesis II y III, entre configuración y refiguración, ya que: “el acto de leer también acompaña al juego de la innovación y de la meditación de los paradigmas que esquematizan la construcción de la trama”.

Así, podemos decir con Ricoeur, que “el texto sólo se hace obra en la interacción de texto y receptor”¹²⁴, momento en el que la punta de lanza que es toda narración vuelve al mundo, “re-significando lo que ya se había pre-significado en el plano del obrar humano”¹²⁵. Mimesis III, así, desemboca o provoca, a la vez que modifica, las posibilidades de mimesis I –prefiguración–, ya que, como nos dice Ricoeur, “el ser-en-el-mundo es, según la narratividad, un ser en el mundo marcado ya por la práctica del lenguaje correspondiente a esta pre-comprensión [mimesis I]. La ampliación icónica de la

que aquí se trata consiste en la ampliación de la legibilidad previa que la acción debe a los intérpretes que trabajan ya en ella”¹²⁶.

Hecha esta breve explicación teórica, volvamos a su aplicación al no-muerto. Hoy, la Real Academia de la Lengua Española registra el sustantivo *zombi* con el siguiente significado: “Persona que se supone muerta y que ha sido reanimada por arte de brujería, con el fin de dominar su voluntad”. Son precisamente éstas las características fundamentales del zombi: el ser un no-muerto, cuyo culmen es la alienación.

Independientemente de las reelaboraciones cinematográficas que se han producido en el imaginario colectivo de las figuras del monstruo de Frankenstein y de Drácula, que darían, por sí mismas, para otro artículo, queremos ahora sólo mencionar las dos películas donde, según la crítica, aparece en toda su potencia el sub-género zombi, de tan frecuente presencia hoy en nuestras carteleras. Éstas son: *Invasión of the Body Snatchers* (1956), de Don Siegel, y *Night of the Living Dead* (1968), de George A. Romero. La primera fue rodada en pleno auge del McCarthyismo y del miedo que se quería azuzar ante la posible alienación comunista. La segunda, en ocasión de la guerra del Vietnam y de la Rebelión de los niños. También desde aquí se abre otra posible línea de investigación sobre la *alienación política* que ahora no podemos apurar.

Desde lo explicado hasta el momento sólo queremos sugerir una hipótesis. La génesis y el desarrollo narrativos del no-muerto parecen estar en *circulación*, a través de una *espiral mimética*, con la génesis y el desarrollo de un nuevo modelo de hombre en la modernidad y la posmodernidad. Ricoeur describe esta relación entre tiempo y relato, entre experiencia y narración, del siguiente modo: “una espiral sin fin que hace pasar la meditación varias veces por el mismo punto, pero a una altura diferente”¹²⁷. Por eso podemos afirmar que el círculo hermenéutico entre el texto y la acción es un círculo sano.

119 Cfr. *Ibidem*, pp. 151ss.

120 *Ibidem*, p. 140.

121 Cfr. *Ibidem*, pp. 140-141.

122 *Ibidem*, p. 140.

123 *Ibidem*, p. 141.

124 *Ibidem*, p. 152.

125 *Ibidem*, p. 158.

126 *Ídem*.

127 *Ibidem*, p. 145.

El no-muerto titánico coincide con el modelo de hombre que propone la modernidad. Alguien que quiere darse a sí mismo la inmortalidad, dejando a Dios relegado en el olvido o matándolo, como si fuese un fantasma subjetivo. Mientras ese plan se extiende históricamente, vamos asistiendo, de la mano de los narradores de historias de ficción a un diagnóstico del problema y a una observación de los efectos del avance de dicho plan. El monstruo es cada vez menos libre, hasta que llega el momento en que no sólo pierde la libertad, sino que se convierte en esclavo y es pilotado desde fuera, como el zombi.

El zombi, como se ha dicho, no existe. No es posible encontrar su referencia primaria, porque su referencia es desdoblada. Nos habla metafóricamente del Narciso de hoy, de ese hombre que se tiene a sí mismo como ideal, cuya vida es esclava de sus apetitos en cada instante y que, por tanto, va perdiendo su identidad, es decir, la tensión de un relato unitario que la posibilita, para pasar a fragmentarse pulsionalmente. El super-mercado posmoderno parece irle como anillo al dedo a este modelo narcisista para sostenerlo en su modo de ser. El sistema se constituye así en la Gran Madre que permite al Narciso vivir perpetuamente en la apariencia del vientre materno, donde es el centro, tiene todo lo que necesita y no precisa tomar conciencia de la realidad. Ésta es la tesis que parece hilar una de las últimas películas del sub-género zombi, *Shaun of the Dead* (2004), de Edgar Wright, que al final parece tener que reírse de ese paralelismo entre el treintañero londinense y los zombis –porque no ve alternativa alguna razonable–.

Parece pues que lo que anunciaba Finkielkraut en *La derrota del pensamiento*, tiene visos de verosimilitud: “Así pues, la barbarie ha acabado por apoderarse de la cultura. A la sombra de esta gran palabra, crece la intolerancia, al mismo tiempo que el infantilismo. Cuando no es la identidad cultural la que encierra al individuo en su ámbito cultural y, bajo pena de alta traición, le rechaza el acceso a la duda, a la ironía, a la razón –a todo lo que podría sustraerse de la matriz colectiva–, es la industria del ocio,

esta creación de la era técnica que reduce a patotilla las obras del espíritu (o, como se dice en América, de *entertainment*). Y la vida guiada por el pensamiento cede suavemente su lugar al terrible y ridículo cara a cara del fanático con el zombi”¹²⁸.

Sin embargo, no queremos acabar sin lanzar también una hipótesis sobre la posible solución a la plaga. En las novelas que hemos comentado se observa una cierta evolución también a este respecto. Frankenstein muere con su engendro, Jekyll bebe el cianuro con Hyde. Sin embargo, Drácula ya es aniquilado por una compañía de hombres que siguen un ideal divino y presente en su propia amistad. Si observamos los filmes de zombis, descubrimos que, en muchos de ellos, la posibilidad de supervivencia del hombre pasa por la aparición de una comunidad que toma conciencia del problema que se plantea y decide combatir unitariamente, cuando no se produce una selección natural entre ellos sobreviviendo algún determinado personaje en tanto que defensor o encarnación de determinados principios.

Así, la única respuesta pasa pues por el verdadero antídoto del narcisismo, que Camus describía del siguiente modo en sus *Carnets*: “Reconocí que es verdad que existen algunas personas más grandes y auténticas que otras. Y que forman a través del mundo una sociedad invisible y visible que justificaba el vivir”¹²⁹.■

Bibliografía

Anatrella, T., *Contra la sociedad depresiva*, Santander, Sal Terrae, 1994.

Aristóteles, *Poética*, Barcelona, Icaria, 2000.

Barraycoa, J., *Sobre el poder en la modernidad y la posmodernidad*, Barcelona, Scire, 2002.

Baudelaire, C., *Las flores del mal*, Barcelona, Orbis, 1982.

128 A. Finkielkraut, *La derrota del pensamiento*, Barcelona, Anagrama, 1988, p. 139.

129 A. Camus, “*Carnets 3*”, en *Obras 5*, Madrid, Alianza, 1996, p. 212.

- Booth, W. C., *The Rethoric of Fiction*, Chicago, Chicago University Press, 1961.
- Borghesi, M., *El sujeto ausente*, Madrid, Encuentro, 2005.
- Cabrera Infante, G., *Cine o sardina*, Madrid, Suma de Letras, 2001.
- Calvino, I., *Las ciudades invisibles*, Madrid, Siruela, 2004.
- Camus, A., *Obras 5*, Madrid, Alianza, 1996.
- Coleridge, S.T. et al., *Statesman's Manual: Political Tracts of Wordsworth, Coleridge and Shelley*, Cambridge, Cambridge University Press, 1953.
- Finkielkraut, A., *La derrota del pensamiento*, Barcelona, Anagrama, 1987.
- Frege, G., *Estudios sobre semántica*, Barcelona, Ariel, 1971.
- Gadamer, H. G., *Verdad y Método I*, Salamanca, Sígueme, 1977.
- Gadamer, H. G., *Verdad y Método II*, Salamanca, Sígueme, 2002.
- Gubern, R., *Máscaras de la ficción*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- Heidegger, M., *Ser y Tiempo*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Kappler, C., *Le monstre. Pouvoir de l'imposture*, Paris, PUF, 1980.
- Lasch, C., *La cultura del narcisismo*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1999.
- Leclercle, J. J., *Frankenstein: mito y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2001.
- Lévi-Strauss, C., *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- Marcel, G., "La Structure de l'Espérance", en *Dieu Vivant*, 19, 1951, pp. 71-80.
- Martínez Lucena, J., *Los antifaces de Dory. Retrato en "collage" del sujeto posmoderno*, Barcelona, Scire, 2008.
- Quevedo, F., *Los sueños*, Madrid, PML, 1995.
- Ricoeur, P., *El conflicto de las interpretaciones*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Ricoeur, P., *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Madrid, Cristiandad, 1987.
- Ricoeur, P., *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Madrid, Cristiandad, 1987.
- Ricoeur, P., *Sí mismo como otro*, Madrid, Siglo XXI, 1996.
- Ricoeur, P., *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós, 1999.
- Ricoeur, P., *La metáfora viva*, Madrid, Cristiandad, 2001.
- Risé, C., *El padre. El ausente inaceptable*, Madrid, Tutor, 2006.
- Roux, J. P., *La sangre. Mitos, símbolos y realidades*, Barcelona, Península, 1990.
- Scheler, M., *El resentimiento en la moral*, Madrid, Caparrós, 1998.
- Schlegel, A.W., *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Heidelberg, Mohr & Winter, 1817.
- Shelley, M. W., *Frankenstein o El moderno Prometeo*, Madrid, Cátedra, 2006.
- Stevenson, R. L., *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, Madrid, Cátedra, 2005.
- Stoker, B., *Drácula*, Madrid, Cátedra, 2005.
- Taylor, C., *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*, Barcelona, Paidós, 2006.

Taylor, C., *La ética de la autenticidad*, Barcelona, Paidós, 1994.

Taylor, C., *Etica e Umanità*, Milano, Vita e Pensiero, 2004.

Umbral, F., *Mortal y rosa*, Madrid, Cátedra, 1995.

VV.AA., *Dios salve la razón*, Madrid, Encuentro, 2008.