**La vampirización de la mujer en *Drácula*, de Bram Stoker y *Drácula, el musical,* de José Cibrián**

**Introducción: la novela gótica irlandesa y el musical argentino**

*Drácula* de Bram Stoker es una novela irlandesa publicada en 1897 enmarcada en la Inglaterra de la era victoriana. Se encuentra conformada mediante la unión de diversos géneros literarios, como por ejemplo cartas, entradas de diarios, telegramas, artículos periodísticos, entre otros (Radick, 2013: 507). La variedad de documentos de los cuales esta obra se nutre para satisfacer su narración expone al/a la lector/a a diferentes voces en una pluralidad de géneros que supera al narrador omnisciente, vampirizando así el propio género de la novela decimonónica (Lasa, 2018). Recíprocamente, Bram Stoker no solo desestabiliza las categorías literarias, sino que también altera los estereotipos de género de la época victoriana. En este contexto, los prototipos en relación con las mujeres no pueden alejarse del binarismo ángeles – prostitutas. De acuerdo con Josephine Guy (2001) en la sección “Sexo y género” de su libro *The Victorian Age: An Anthology of Sources and Documents*:

Las mujeres representadas como ángeles o prostitutas; la doble moral en la sexualidad que por un lado exoneraba a la promiscuidad de los hombres y condenaba a los apetitos sexuales de las mujeres, la celebrada monogamia y la aceptada prostitución a gran escala; la idealización del amor romántico y la represión del sexo; el rechazo al reconocimiento de la existencia de sexualidades no convencionales, pero sí como anormalidades—la lista puede extenderse considerablemente. (463, mi traducción)

Las mujeres de aquella época deben obedecer los mandatos sociales al posicionarse dentro de aquellos dos tipos, puesto que lo que no acata esta dicotomía es considerado una desviación de la norma. Sin embargo, el abordaje de estos *clichés* en la novela gótica victoriana no se presenta de una manera estanca, puesto que las mujeres allí encarnadas traspasan los límites de estos dualismos, como será estudiado en este trabajo. Por el contrario, los estereotipos binarios son más notorios en la transposición argentina escrita y dirigida por José Rafael Cibrián Campoy y musicalizada por Ángel Mahler: *Drácula, el musical*, estrenada por primera vez en 1991.Esta obra está compuesta por dos actos, uno de veintidós canciones y otro de veintiocho, los cuales representan diferentes escenas de la novela gótica con algunas alteraciones y agregados. En este texto, al igual que en la novela irlandesa, las mujeres ocupan un rol central en el conflicto contra el Conde de nombre homónimo. No obstante, en la translación argentina se gestan personajes femeninos que suscitan otras lecturas en torno a la (no) vampirización de las figuras correspondientes a este género. Este trabajo busca analizar el rol de la mujer, especialmente en lo que respecta a Lucy Westenra y Mina Murray/Harker[[1]](#footnote-1), concebidas como dobles (Freud, 1992: 234), la consumación o interrupción del proceso de vampirización, como así también las diferentes caracterizaciones en torno a la concepción de la mujer en ambas obras.

**La “Nueva Mujer” y la mujer vampiro: el caso de Stoker**

El dúo de mujeres que Stoker construye en su novela supera los estereotipos binarios de la época. Por un lado, en la novela gótica irlandesa, el rol de la mujer como ‘*the Angel in the House*’[[2]](#footnote-2) parece no constituirse como tal. Virginia Woolf (2008) en “Professions for Women” caracteriza a esta mujer como:

Era intensamente compasiva. Era inmensamente encantadora. Era totalmente desinteresada. Sobresalía en el difícil arte de la vida familiar. Se sacrificaba a diario [...] –en resumen, era de tal modo que nunca tenía opiniones ni deseos propios–. Prefería congeniar siempre con las opiniones y deseos de otros. Sobre todo, era pura. Se suponía que su pureza era su principal belleza (141).

Mina Harker no es una mujer dedicada exclusivamente a la vida doméstica. Ella se corresponde con la burguesía en ascenso, puesto que es una joven profesional, ayudante de director de escuela, quien intenta igualar la sapiencia de su prometido:

Perdona mi tardanza en escribirte, pero he estado verdaderamente sobrecargada de trabajo. La vida de una ayudante de director de escuela es angustiosa […] Últimamente he estado trabajando mucho, debido a que quiero mantener el nivel de estudios de Jonathan, y he estado practicando activamente la taquigrafía (36).

Su trabajo intelectual supera la esfera privada hasta llegar a la vida pública: es a través de su practica escrituraria que Drácula es erradicado. Las acciones de este personaje parecen no condecir con los estereotipos de género de la época. En la empresa contra el Conde, Van Helsing exclama: “¡Oh! ¡Esa maravillosa señora Mina! Tiene el cerebro de un hombre; de un hombre bien dotado, y su corazón de mujer. Dios la formó con algún fin excelso, créame, cuando hizo una combinación tan buena” (153). En esta sociedad victoriana patriarcal, no existe una categoría para Mina y por lo tanto se le proporcionan características atribuidas en ese entonces a lo masculino. Por este motivo, la novela elabora una tercera categoría, la ‘Nueva Mujer’. Esta se presenta como una posición intermedia entre la dicotomía anteriormente enunciada y Mina expresa su admiración por ella.

Algunas de las escritoras de la ‘Nueva Mujer’ pondrían en práctica la idea de que los hombres y las mujeres deben poder verse primero durmiendo antes de hacer proposiciones o aceptar. Pero yo supongo que la nueva mujer no condescenderá en el futuro a aceptar; ella misma hará la propuesta por su cuenta. (59)

Estas palabras, lejos de encajar en el estereotipo descripto por Virginia Woolf, expresan deseos que son reprimidos. En una carta a su amiga Lucy Westenra, ella confiesa: “Me muero de ganas de estar contigo, y a orillas del mar, donde podamos hablar con libertad y construir nuestros castillos en el aire” (36). De todas formas, las fantasías de Mina no transcienden del ámbito privado; este personaje entiende que su supervivencia en esta sociedad se trata de ello. En sus clases de etiqueta “…[pasó] años dando clases de etiqueta y decoro a las niñas…” (113), reproduce valores de comportamiento victorianos, y ella parece no escapar de estos, puesto que cumple con su promesa y contrae matrimonio, a pesar de que su prometido ha envejecido en su traspaso por el castillo de Drácula. Asimismo, en la búsqueda del vampiro, el equipo de hombres—los tres pretendientes de Lucy, Jonathan y Van Helsing—generan la posibilidad para que Drácula comience en ella el proceso de vampirización, aunque la sociedad patriarcal detiene la culminación de su transformación; solo utiliza a Mina para encontrar al vampiro que será ejecutado por su marido. Mina encauza sus anhelos en la sociedad victoriana y es por este motivo que termina con vida al finalizar la novela.

Por otro lado, la novela irlandesa utiliza el elemento sobrenatural de la vampirización, como medio para la satisfacción de los deseos de las mujeres. Stoker construye al personaje de Lucy Westenra como una joven aristocrática, quien durante el transcurso de la novela reside en Whitby en su vivienda de Crescent (41) con su madre y sus servidores domésticos. Su pasatiempo queda confinado al disfrute y a la elección de su prometido. Ella le escribe a su amiga Mina: “...no tengo nada que decirte. Realmente no hay nada que te pueda interesar. La ciudad está muy bonita por estos días, y vamos muy a menudo a las galerías de pintura y a caminar o a andar a caballo en el parque” (37). En la novela de Bram Stoker, Lucy Westenra se rige por sus deseos. Al comienzo de la novela, Lucy le manifiesta a su amiga su anhelo por poder estar con sus tres pretendientes: el norteamericano Quincey P. Morris, el psiquiatra Dr. John Seward y Arthur Holmwood, heredero del título de Lord de Godalming tras la muerte de su padre. Luego de decidirse por este último, escribe: “¿Por qué no le pueden permitir a una muchacha que se case con tres hombres, o con tantos como la quieran, para evitar así estas molestias? Pero esto es una “herejía”, y no debe decirse” (40). Lucy conoce sus límites de la sociedad que la contiene: ella es dulce y seductora, pero debe reprimir sus deseos sexuales y mantenerse ‘pura’ para lograr su meta: casarse. Por medio de la vampirización, Stoker libera a las mujeres para que puedan satisfacer sus deseos en la sociedad victoriana y no caer presas del estereotipo de prostitutas. Lucy es atacada por el Conde Drácula, quien la convierte en vampiro luego de su muerte, y por lo tanto se convierte en “nomuerta” (132). Esta manera de dar rienda suelta a sus deseos no escapa de lo ominoso. De acuerdo con Freud (1992) “A menudo y con facilidad se tiene un efecto ominoso cuando se borran los límites entre fantasía y realidad, cuando aparece frente a nosotros como algo real algo que habíamos tenido por fantástico…” (244). Es por medio del elemento sobrenatural de la vampirización que Lucy logra satisfacer sus anhelos por estar con sus tres pretendientes, a los que se le suma Van Helsing, quien también expresa su amor para con Lucy: todos ellos le otorgan su propia sangre en un intento por salvarla. De acuerdo con Judith Halberstam (1993), la sangre adquiere un carácter metafórico puesto que representa el semen (345). “Lucy, como muchos críticos han notado, es castigada violentamente por desear a tres hombres, los cuales eventualmente participan del ritual de matar a su cuerpo vampírico” (Judith Halberstam, 1993: 335; mi traducción). Incluso es su madre, la Señora Westerna quien ocasiona su primera muerte al retirar flores ‘medicinales’ que ahuyentan al vampiro del cuarto de su hija, lo que ayuda a completar el proceso de vampirización. Al respecto, el médico Van Helsing lamenta: “Esta pobre madre, ignorante, y según ella haciendo todo lo mejor, hace algo como para perder el cuerpo y el alma de su hija” (88). Su madre, en este sentido, también castiga la liberación de los deseos de Lucy. De todas formas, como ‘nomuerta’, Lucy puede dar rienda libre a sus anhelos, por lo que su prometido debe ‘salvar’ su alma a través de provocarle una segunda muerte. “De acuerdo con Van Helsing, su [de Lucy] destrucción es claramente una metáfora de la consumación del matrimonio, puesto que él insiste en que sea el pretendiente de Lucy quien le clave la estaca” (Williams, 1991: 449; mi traducción). Lucy como mujer vampiro puede satisfacer sus deseos reprimidos, lo cual es fatal en la sociedad victoriana y por ende, debe pagar el precio: morir dos veces. “La destrucción del vampiro de Lucy (mucho más difícil y traumática que la del propio Drácula) implica que la conquista es, inconscientemente al menos, la imposición de la ‘verdad’ masculina cuyos signos son cercanos a la violación y al asesinato” (449; mi traducción). Las muertes de Lucy son inevitables en la sociedad patriarcal victoriana, donde constituirse como una *femme fatale* debe ser fuertemente castigado.

**Dos notas marcadas en el musical**

En la transposición musical argentina se presenta un cambio en la configuración de los personajes femeninos, quienes encajan en los estereotipos de género victorianos. Mina encarna el ‘ángel de la casa’ descripto por Virginia Woolf. El autor y director argentino crea un a una Mina aristocrática, heredera de la casa de Whitby, que en esta transposición pertenece a los Murray. De hecho, es Lucy Westenra quien visita a Mina: “Como a tu amiga que viene para casarse con tu primo Arturo y a la cual has invitado a esta casa hasta el día de la boda” (Canción 5 “Llegada de Lucy”). Mina Murray no trabaja ni escribe como en la novela gótica, está bajo el cuidado de su niñera y es prima de Arturo, el prometido de Lucy. Vestida de blanco, Mina simboliza la pureza que es representada en lo maternal de sus acciones. Cuando cree que su amiga Lucy está enferma—en realidad está comenzando su proceso de vampirización— es Mina la que consigue a un médico, Van Helsing, y la que sale a su búsqueda cuando desaparece en sus encuentros con el Conde, lo que la conduce a un prostíbulo. José Cibrián se encarga de realzar el contraste entre el ‘ángel’ Mina y el resto de las mujeres de la obra. Una prostituta recalca: “Nuestra amiga me trata de ‘Usted’, y buscas un caballero y lo buscas aquí claro que vienen algunos pero, tú, se ve que tú eres de las que cobran caro […] Alto ahí, me resulta conocida esa cara, claro está, es la señorita Mina Murray…” (Acto I, canción 13 “Muerte de Ninete”). El lugar que ocupa Mina está delimitado explícitamente: ella no es una prostituta.

Mina reconoce el lugar pasivo que como ‘ángel de la casa’ debe ocupar: “¿Cuántas veces más podré yo soportar los golpes del destino sin poderme revelar?” (canción 19 “Tus sueños dónde han ido”). La vampirización como medio para la liberación de sus deseos no es una opción en Mina. Cuando Drácula la intercepta, primero en el casamiento de Lucy, luego, en el prostíbulo, él la confunde con una pareja que tuvo siglos atrás. El Conde se muestra melancólico y débil ante su amor, Mina Murray. Sin embargo, no logra ni satisfacer su deseo de estar con ella, su amada, ni vampirizarla, lo que en última instancia y de acuerdo con la novela gótica, liberaría la represión de Mina. Drácula la hipnotiza y la conduce a la Abadía en donde reside, pero no se atreve a iniciar el proceso de vampirización en ella. Él le ofrece ser su rey, Mina se niega y es a través de un beso que el vampiro comprende que Mina no es la rencarnación de la mujer que el creyó (Canción 24 “Dúo Mina-Drácula”). Mina antes de partir ilesa, se detiene, regresa y es ella la que lo besa pasionalmente. En su actuación, se percibe su deseo sexual por el Conde, incluso en su vestimenta, su vestido blanco es cubierto por una capa roja. De todas formas, su deseo es inmediatamente reprimido: ella, posicionada del lado del binarismo continúa con su partida mientras se despoja de la capa y deja morir a Drácula dos escenas más tarde en manos del Dr. Van Helsing. El rol de ‘ángel’ es reforzado por su niñera, quien cumple la función de madre. En la canción titulada “Madre tan solo una vez”, su niñera expresa: “No te di el ser, más te vi crecer. / Te tuve entre mis pechos y te enseñé mil cuentos que ahora ya no puedo contarte…” (Acto II, canción 22 “Madre tan solo una vez”). De acuerdo con Jerome Bruner (1991) “organizamos nuestra experiencia y nuestra memoria de los hechos principalmente en la forma de narraciones, historias, excusas, mitos, razones para hacer y no hacer…” (4). Nani la ha provisto de cuentos que conformaron la construcción de la realidad de Mina, narraciones que alentaban la pasividad y confianza en que el amor todo lo puede salvar. Por un lado, en el acto primero, canción 5 “Llegada de Lucy: “¡Porque sólo el amor puede más que todo! / Y eso es lo que debe importarte”. Luego, en el acto segundo, cuando Nani teme por la vida de Mina, quien se encuentra en el castillo de Drácula: “Recuerdas, te dije una vez ‘el amor todo lo ha de vencer’./ Confía entonces que el amor sea tu escudo, y yo te aseguro no hay poder en el mundo que te pueda romper” (Canción 22 “Madre tan solo una vez”). La recurrencia de este tema atrae consecuencias positivas y negativas en la Mina de Cibrián. Por un lado, ella sobrevive al finalizar la obra. Por otro, ella reprime su deseo de quedarse con Drácula. En este sentido, es el discurso arraigado de Nani quien reprime y en última instancia, mata su deseo, y de esta manera, Nani se convierte es el espejo de la Señora Westenra de Stoker.

Lucy se presenta como la joven que ha perdido a su madre en manos de la locura y, tanto sea ella como Mina, temen por su condición mental “¿Te das cuenta de que algo me pasa? ¡Cómo mi madre terminaré!” (Acto I, Canción 11 “Partida de Jonathan). Al comienzo del musical, Lucy sigue en duelo por la muerte de su madre hasta la canción 6 “Siento enloquecer”, en donde escucha una voz que la llama. “Madre ¿eres tú? Respóndeme, si estás cerca de mí, por Dios contéstame. Cuando te perdí se vació mi ser, ¿Quién te podrá sustituir, si existe alguien así, si está que venga a mí!”. Lucy encuentra en Drácula el sustituto de su madre. “Serás mi dueño y de noche velarás mi sueño, serás mi amo y tu poder dentro de mí reclamo, mi desenfreno junto a ti Señor ya nada temo” son sus palabras luego de observar la sombra del Conde. Si bien no existe información en este texto sobre el padre de Lucy[[3]](#footnote-3), ella sustituye a su madre, una mujer, por Drácula, un vampiro: Lucy reúne en una figura fantástica a su objeto de amor perdido (Freud, 1992). Aunque en ambas obras, Lucy elije como futuro marido a Arturo, en la transposición argentina, la consumación de su matrimonio es llevada a cabo en el acto segundo, escena tercera, luego de que el Dr. Van Helsing y Mina notaron un cambio en su personalidad, pues Drácula ya la ha mordido dos veces. En el baile nupcial, Drácula aparece como un invitado más, y Lucy decide bailar con él, luego de pedir el consentimiento de su marido. El Conde la interpela por tercera vez, lo cual le causa su primera muerte. Si bien Lucy ha logrado contraer matrimonio, sus deseos no se corresponden con su marido, sino con otro hombre, que en realidad es un vampiro. Lucy termina de entregarse al Conde en su boda; el proceso de vampirización comenzado cuando ella reemplaza a su madre por el vampiro finaliza, aunque luego se percata que Drácula no la corresponde, pues él ama a Mina, quien se torna su competidora. El contexto victoriano no abala la promiscuidad de las mujeres (Guy, 2001), ni la de mujeres vampiro, y es por este motivo que Lucy debe morir dos veces.

**Reflexiones especulares**

Lucy Westenra y Mina Murray/ Harker se presentan como dobles. En las dos obras, Lucy adquiere su carácter ominoso a través de la vampirización: continúa siendo Lucy luego del ataque de Drácula, pero con el adicional de extrañeza propio del *uncanny* (Freud, 1992: 234). “Aquí hay algo diferente a todo lo conocido; hay alguna vida dual que no es como las comunes […] Ella murió en trance, y también en trance es una ‘nomuerta’. Por eso es distinta a todos los demás” (127). El carácter ominoso se ve reflejado en la novela gótica, cuando Lucy como doble desea parecerse a Mina: “Debo imitar a Mina y escribir cosas en un libro” (72). En el musical, en cambio, Lucy como mujer vampiro desea matarla, pues no tolera que el Conde la ame. “He venido a buscarte muerta en vida mi esclava serás” (Canción 20 “Enfrentamiento”). De esta manera, se reafirma su condición de doble: “el doble pasa a ser el ominoso anunciador de la muerte” (Freud, 1992: 235). Lucy como mujer vampiro evoluciona desde la novela gótica de 1897 hacia el teatro argentino 94 años después. En la primera obra, se construye como un vampiro joven que se alimenta solo de niños/as. “El vampiro Lucy se levanta de su tumba y contamos con artículos periodísticos acerca de una ‘dama fanfarrona’[[4]](#footnote-4) quien ataca a niños/as solamente” (Demetrakopoulos, 1977: 105; mi traducción). En la obra argentina, se contempla una mujer vampiro más consolidada, quien expresa sus deseos al Conde y cuyas víctimas no son niños/as. De hecho, la primera muerte que ocasiona es una mujer adulta, dedicada a la prostitución. Lucy vampirizada elige matar al ‘ángel’ Mina y atacar, por ende vampirizar, a las mujeres que se ubican en la categoría opuesta, es decir, aquellas que se ubican en su mismo lado del binarismo, pero sin haber pasado por el proceso de vampirización.

Por el contrario, Mina nunca llega a convertirse en vampiro puesto que el procedimiento es interrumpido. En la novela gótica, un equipo de hombres mata al Conde Drácula antes de que el proceso de vampirización se complete mientras que en el musical Mina nunca es atacada. Este personaje, si bien continúa comprometida y su pretendiente sobrevive, permanece soltera en toda la transposición. En cambio, la Mina de Bram Stoker deja de ser Murray para convertirse en Harker al comienzo de la novela (capítulo VIII). Esta obra termina con una nota de Jonathan Harker afirmando la supuesta ‘salvación’ de su mujer al convertirse en madre de un niño: “Para Mina y para mí es una alegría suplementaria el hecho de que el cumpleaños de nuestro hijo sea el mismo día que murió Quincey Morris […] Su conjunto de nombres enlaza los de todo nuestro grupo de hombres, pero lo llamamos Quincey” (254). Si bien Mina no corresponde al estereotipo de ‘ángel de la casa’, ella procrea otro hombre; ella reproduce el sistema patriarcal. En la translación argentina, este personaje se posiciona como ‘ángel’ desde el comienzo de la obra. Si bien las Minas de Stoker y Cibrián permanece con vida al finalizar la novela y el musical, su salvación es parcial puesto que el patriarcado burgués ha triunfado y ha reprimido los deseos de las mujeres en ambas obras.

**Referencias**

Bruner, Jerome. (1991). “The narrative construction of reality”. *Critical Inquiry,* N° 18, Vol. 1, pp. 1-21.

Cibrián, José (1991). *Drácula el musical*. Libreto recuperado de <http://republica-libertad.blogspot.com/2008/10/dracula-el-musical-libreto.html> el 1 de junio de 2019.

Demetrakopoulos, Stephanie. (1977). “Feminism, Sex Role Excahnges, and Other Subliminal Fantasies in Bram Stoker’s *Dracula*. En *A Journal of Women Studies*, Vol. 2 Nº 3, pp. 104-113.

Freud, Sigmund. (1992). *Obras completas. El yo y el ello y otras obras (1923-1925).* Avellaneda: Amorrortu editores.

Freud, Sigmund. (1992). “Lo Ominoso”. En Strachey, James (ed.) *Sigmund Freud. Obras Completas.* Vol.17. Trad. de José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu editores, pp. 215- 251.

Guy, Josephine. (2001). *The Victorian Age. An Anthology of Sources and Documents*. Londres y Nueva York: Routledge.

Halberstam, Judith. (1993). “Technologies of Monstrosity: Bram Stoker’s Dracula”. En *Victorian Studies*, Vol. 36, Nº3, Victorian Sexualities, pp. 333-352.

Lasa, Cecilia. (2018). “The vampirisation of the novel: narrative crisis in *Dracula*”. En *Nature, Palgrave Communications* 4, Artículo Nº 53.

Stoker, Bram. (2000). *Dracula.* Hertfordshire: Wordsworth Classics.

Stoker, Bram. *Drácula.* Biblioteca Virtual Universal. Recuperado de <http://www.biblioteca.org.ar/libros/133454.pdf> el 15 de junio de 2019.

Williams, Anne. (1991). “Si(g)ns of the Fathers”. En *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 33, Nº 4, Late Nineteenth-Century Contextual and Psychological Configurations, pp. 445-463.

1. En la novela irlandesa, Mina consuma su matrimonio y adquiere el apellido de su marido, Harker. Por el contrario, ella permanece soltera en la translación argentina. [↑](#footnote-ref-1)
2. El ‘ángel de la casa’. [↑](#footnote-ref-2)
3. De hecho su mención en la novela de Bram Stoker es escueta, la madre de Lucy la compara con su progenitor por tener los mismos hábitos de caminar sonámbula (48). [↑](#footnote-ref-3)
4. ‘*bloofer lady’* o ‘*beautiful lady’*. [↑](#footnote-ref-4)