

GABRIEL GENOYART

Germans del somni

Dràcula i els castells del Dimoni (Ia. part)

«Tu segueix mon pare: en arribar a un casal que té més endavant, te voldrà fer entrar. Alerta a entrar-hi per res del món! T'atures en es portal, i alerta que sa teva ombra no pas allà deçà! perquè ell la te prendria, i estaries perdut». (De la rondalla *Na Blancaflor*. Rondalles Mallorquines. Tom XIII).

«Benvingut a casa meva! Entri lliurament per la seva pròpia voluntat!» (El comte Dràcula a Jonathan Harker).

«Davant mi, a la llum de la lluna hi havia tres dones joves que pel seu aspecte i per la roba que portaven semblaven dames. En veure-les vaig pensar que estava somniant perquè encara que la llum de la lluna es trobàs darrera elles, no projectaven ombra sobre el trespòl». (Diari de Jonathan Harker). (Fragments de *Dràcula* de Bram Stoker).

desig sexual dels dos antagonistes i que, finalment, ha d'ajudar l'heroi de manera decisiva en la destrucció ritual del monstre satànic.

Si la victòria es consuma, l'heroi tornarà triomfant amb la seva estimada del regne de les ombres i en conjurarà el poder per sempre (encara que d'això darrer mai no es pot estar del tot segur). Si no aconseguix sortir victoriós de l'envit i escàpol de la persecució del monstre, mai més no tornarà, perquè les regions on es lliura tan singular batalla són el reialme mateix de la mort: el país sens retorn, les regions, en definitiva, d'*iràs i no tornaràs*.

Tot plegat, ens trobam davant un tema vellíssim que, com assenyala Rodolfo Gil, «ja té antecedents a l'antic Egipte i prolonga la seva vigència en la literatura oral europea per arribar fins al cinema actual». «Es tracta —diu Gil— de formes diverses d'imaginar el regne de la mort i, en part, el regne dels somnis: són exactament els països d'*iràs i no tornaràs* de molts de contes». I són també, com ens ha mostrat la psicologia profunda, la representació simbòlica de l'inconscient.

Com els vells contes, el cinema ha tingut també el seu propi *Castell d'iràs i no tornaràs*; un castell que alça la seva silueta sinistra, plantada *més allà* dels boscos i les selves, en el mateix cor de la nit: a la Transilvània remota, on l'expressió suprema del mal i tot el poder de les tenebres tenen el seu habitatge: i el castellà d'aquest castell, el comte Dràcula (el «fill del drac», el «fill de dimoni») és un dels éssers més diabòlics, més possessius, més àvids i sensuals creats per la fantasia de l'home.

Tot just es compleix cabalment, en aquest any de 1997, un segle de la publicació de la novel·la *Dràcula* de Bram Stoker, «la més famosa novel·la d'horror escrita en llengua anglesa (i probablement en qualsevol llengua)», segons Juan Antonio Molina Foix.² *Dràcula*, que fou saludada per Oscar Wilde com «una de les millors novel·les de tots els temps», apareixia al final d'un segle en el qual l'empenta del romanticisme havia impulsat, arreu d'Europa, a la recollida dels contes, les llegendes i les supersticions populars. «Plena de pertorbadores resonances psicològiques» —com diu Molina Foix—, la novel·la de Stoker seria també tributària, com veu-

I. El país sens retorn



El cinema ha recreat en un gran nombre de versions una història de terror que, tot i tenir un referent molt directe i pròxim en la literatura fantàstica i gòtica de finals del segle XIX (la cèlebre novel·la de l'irlandès Bram Stoker), es nodreix de les arrels molt més llunyanes d'una història consemblant contada també de múltiples maneres en els vells contes de fades.

Amb totes les variacions que es vulguin, el tema de fons, en la seva expressió més estilitzada, és poc més o manco el següent:

Un jove, en funcions d'*heroi*, emprèn un viatge sobrenatural que el condueix fins al regne de les tenebres on l'espera un ésser demoníac, tan poderós com maligne, i sexualment possessiu i acaparador. El jove ha d'entaular un combat amb aquest ésser diabòlic, i el combat és a mort. En el curs de la confrontació ha de superar proves, eludir trampes, desxifrar enigmes, etc. En cas d'assolir la victòria, el jove obtindrà com a penyora l'alliberament d'una dona de les urpes de l'*adversari sobrenatural*, una dona que és objecte de l'amor i del

rem, d'aquesta tradició oral i folklòrica, igualment plena de significats psicològicament pertorbadors. Aquesta figura, per si sola, del comte vampir arribaria, entre altres grans mites del segle XX, a: Frankenstein, Tarzan, King Kong, el doctor Jekyll, Superman, Fu Manxú...

Cal ressenyar també que no era la primera vegada que el tema del vampirisme era tractat per la literatura culta, més o manco influïda per la recuperació romàntica (o preromàntica) de les tradicions populars. L'univers del vampir —els boscos boirosos, els castells en ruïnes, les criptes llòbregues, els soterranis humits, les passions intenses d'amor i de mort— formava part per excel·lència del repertori més grat a la sensibilitat del romanticisme. Obres com *La núvia de Corint* de Goethe, *Vampirissimus* de Hoffman, *El manuscrit trobat a Saragossa* de Pocktoki, *El vampir* de Polidori, *Berenice* d'Edgar Alan Poe i *Carmilla* de Sheridan Le Fanu, totes elles amb el vampirisme com a tema, són els antecedents literaris més destacables de la novel·la de Bram Stoker, considerada avui gairabé com la culminació de la novel·la gòtica i de misteri. *Dràcula* és un tema romàntic al cent per cent, tractat amb la minuciositat descriptiva, costumista quasi, d'un autor naturalista, amb l'efecte resultant de la creació d'unes imatges d'enorme força i plasticitat. En el *Dràcula* de Stoker, com diu Noel Zanquín, «el castell es veu, la cripta es palpa, les teranyines ens freguen, ens penetren els olors».³ Tot i això, el gran impacte de la novel·la deriva principalment del que assenyala Juan Antonio Molina Foix: «Un rerefons de gran força simbòlica que opera en el nostre subconscient a molts distints nivells».⁴

Però, el més determinant en la configuració del mite de *Dràcula* vindria del fet que, a penes dos anys abans de l'aparició de la novel·la, havia nascut el cinema, el mitjà que atorgaria definitivament el material literari de Stoker a la seva condició de mítica, més enllà dels cercles restringits als quals la literatura era capaç d'arribar; és a dir, entre les classes populars, les capes socials que havien estat secularment les principals destinatàries de la tradició folklòrica i les receptores naturals de les formulacions mítiques de la cultura oral.

I, més o manco pels mateixos anys, el darrer lustre del segle XIX, per obra de Sigmund Freud, naixeria la psicoanàlisi (*Estudis sobre la histèria* fou publicada l'any 1895, *La interpretació dels somnis* el 1900), la teoria del psiquisme humà que ens havia de proporcionar les claus interpretatives del mite del comte vampir, expressió d'una de les fantasies més mòrbides que pot arribar a generar el subconscient de l'home, perquè, més que de la *matèria dels somnis*, està teixida de la matèria dels malsons.

II. Les arrels i les gratificacions de la por

Com assenyala Romà Gubern, «tot els gèneres del cinema són tributaris de fonts culturals prèvies extracine-



Dràcula és un dels sers més àvids i sensuals creats per la fantasia humana; i el seu castell, «el símbol per excel·lència del subconscient pervers». (Programa de mà de la versió de Terence Fisher de 1959, interpretada per Christopher Lee).

matogràfiques». Aquesta afirmació és especialment aplicable al cinema terrorífic «que subministra un òptim exemple de prolongació d'una mitologia i unes estructures prèvies procedents d'altres mitjans (literaris, iconogràfics i, fins i tot, la tradició folklòrica i camperola)».⁵ Entre les formulacions mítiques lligades a les creences i tradicions populars, cal destacar les llegendes, les contarelles i, especialment, els contes de fades, aquestes narracions que, com deia Truffaut, ens remetent sempre a les sensacions i als temors elementals de la infantesa, que és el *país remot* on cal anar a cercar sempre les *arrels de la por*.

Aquestes arrels, en definitiva, es nodreixen sempre del mateix substrat: la realitat oculta del subconscient, on habiten els dimonis interns, aletegen els «obscurs ocells de la nit interior»⁶ i emergeixen els somnis i els malsons, els monstres dels quals, com recorda Hatfield, «són essencialment expressió dels nostres impulsos amagats».⁷ Aquesta realitat pugna sempre per esser alliberada o *externalitzada* de tota manera possible (sia a través dels somnis, sia a través de les fantasies; bé servint-se del vehicle de la paraula, bé del de les imatges),

perquè aquesta alliberació comporta tot un seguit de gratificacions i efectes catàrtics que poden ajudar a neutralitzar tot el potencial nociu i psicològicament pertorbador del material ocult de l'inconscient.

«Les recents investigacions sobre els somnis —escriu Bettelheim, referint-se a estudis experimentals rigorosos— han demostrat que una persona a la qual no se li permet somniar, encara que pugui dormir, acaba per no ésser capaç de manejar la realitat; sofreix perturbacions emocionals perquè és incapaç d'expressar en somnis els problemes inconscients que l'obsessionen». I afegeix: «tal vegada qualche dia arribarem a demostrar el mateix respecte als infants privats de contes, que els ajuden a expressar a través de les fantasies les seves pulsions inconscients».⁸ I si el que afirma Bettelheim val per al conte i per a l'infant, val també per a altres edats i per a qualsevol forma de fantasia, com és el cas, singularment, del cinema de terror, que és la manifestació més propera als terrors del relat meravellós. Si es té l'anterior en compte, hom pot deduir que els efectes beneficiosos que pot haver proporcionat el gènere terrorífic al llarg d'un segle d'història del cinema han hagut d'ésser considerables, perquè no hi ha dubte que, endemés d'efectes catàrtics, el terror aporta uns clars efectes gratificadors i psicològicament estimulants.

El terror real (el de les imatges d'un atemptat, d'una acció violenta, d'una catàstrofe, etc.) ens causa profund desgrat o repulsió; en canvi, el terror de ficció ens agrada i complau. Les qüestions que cal plantejar davant aquest fet, i en relació al tema concret que ens ocupa, són les següents:

1a. Quines són les gratificacions genèriques que experimenta el receptor passiu de la història terrorífica?

2a. Quines són les gratificacions específiques que ha pogut reportar el mite cinematogràfic de Dràcula, des de *Nosferatu* de F.W. Murnau (1922) fins a la pel·lícula de Francis Ford Coppola de 1992, ara per ara la darrera gran versió de la novel·la de Bram Stoker? (Sense perdre de vista que, entre i entre, són diversos centenars els títols que el cinema ha dedicat al tema del vampir).

Segons Gubern,⁹ podem respondre la primera pregunta resumint les gratificacions genèriques en aquestes quatre:

1a. L'atracció que s'experimenta davant estímuls intensos, raríssims en la vida quotidiana, i que proporcionen al sistema nerviós un *shock* salutífer (descàrrega d'adrenalina, dilatació arterial, acceleració de la circulació i la respiració, etc.), a la vegada que un se sent fora de perill, còmodament instal·lat en la seguretat de la pròpia llar o del pati de butaques d'una sala de cinema.

2a. L'horror intens que es viu en la ficció minimitza els problemes de la vida real i compleix així una funció evasiva, terapèutica i compensadora.

3a. El joc de la *doble identificació*, en virtut del qual el receptor de la història terrorífica experimenta una es-

cissió projectiva en identificar-se, d'una part, amb la víctima amb la qual se sent solidari, però també, a la vegada, amb el nostre enemic en el qual pot alliberar projectivament totes les pulsions prohibides en la reglamentació social. (Cal no oblidar que una de les funcions primàries de tot malvat de ficció és la d'expressar la realització de tots aquells desitjos que, sia en el pla de la *libido*, sia en el pla de la *destrudo*, hom no s'atreveix a portar a terme en la vida real. I aquest principi, que es pot afirmar de qualsevol monstre, és particularment aplicable, com veurem, al personatge de Dràcula).

4a. La destrucció final del monstre que suposa, d'una part, en el pla de la imaginació, la mort vicarial dels nostres enemics més terribles (tan poderosos que escapen del nostre control) i, per altra, una alliberació dels nostres propis monstres interns.

Si de les gratificacions genèriques passam a les gratificacions específiques que justifiquen la dimensió que ha arribat a adquirir la figura del comte transilvànic com a mite del cinema, ens hem de plantejar, com fa Joan Prat,¹⁰ tota una sèrie de qüestions: a què es deu el fet que Dràcula continuï atraient els públics contemporanis? Quin tipus d'interès o magnetisme segueix exercint sobre l'individu secularitzat del segle XX? Per què el mite de Dràcula continua essent funcional entre nosaltres? I podríem afegir encara aquesta: per què el comte Dràcula ha estat el gran príncep del terror en el cinema de tot un segle?

A part del que ja hem dit sobre la condició genèrica del monstre com a expressió de la *cara oculta* del nostre psiquisme, per donar una resposta completa a les preguntes anteriors necessitam fer una aproximació a totes les fonts de les quals el mite és tributari: folklòriques, històriques, literàries i, naturalment, psicològiques, sens oblidar les seves connexions amb un grup molt important de contes amb els quals el mite de Dràcula emparenta temàticament i que són els de *l'adversari sobrenatural* gelós i possessiu,¹¹ especialment aquells en els quals aquest adversari és, o bé el propi diable, o bé poc li falta per ésser-ho. Perquè cal no oblidar que la figura a la qual Dràcula més s'acosta no és altra que la del dimoni mateix.

III. La màscara del dimoni

La figura del dimoni és una de les més riques i complexes en significacions profundes de tota la iconografia fantàstica creada per la ment humana, fins al punt que resulta difícil resumir en unes poques línies tot el conjunt de significats simbòlics que el diable ha arribat a representar i que, gairebé sens excepció, poden ésser igualment atribuïts al comte vampir dels Cárpatos.

La bibliografia sobre la figura del dimoni, contemplat des de tots els punts de vista possibles, és altrament vastíssima. Des del punt de vista de la seva significació psicoprofunda, un dels estudis més complets continua essent



Il·lustració de *Sa comtessa sense braços* (Rondalles Mallorquines, tom II). Cartell de la versió cinematogràfica de *Dràcula* de Tod Browning (1931). El cinema ha vingut a donar continuïtat icònica a fantasies col·lectives expressades en altre temps a través dels mites, els contes, les llegendes i les supersticions populars.

una clàssica i ja vella obra de la literatura psicoanalítica: *On the Nightmare* d'Ernest Jones,¹² que tindria el gran mèrit d'anticipar, a partir de l'anàlisi dels malsons dels pacients de les consultes psiquiàtriques de les primeres dècades del segle XX, els que haurien d'esser els temes principals del cinema de terror al llarg d'aquesta centúria: els vampirs, els homes-llop, els desdoblaments malignes de la personalitat i els dominadors satànics i paranoics.

Ernest Jones recorda que el dimoni «no és una figura expulsada del cel, sinó sorgida de les profunditats de l'ànima humana» i que «el diable i les ombrives figures demoníaqes, considerades des del punt de vista psicològic, són símbols funcionals, personificacions dels elements coartats i no sublimats de la vida instintiva».¹³ Jones cita també Freud per recordar que «el diable no és altra cosa que la personificació de la vida instintiva inconscient i reprimida»,¹⁴ és a dir, el que el creador de la psicoanàlisi en deia l'*Id* (la part animal i impulsiva de la naturalesa humana) i Jung, en una noció més àmplia, més comprensiva i profunda, integrava en el concepte d'*Ombra*: el conjunt de tots els aspectes amagats, reprimits, desfavorables i immadurs (el *revers tenebrós*, en suma) de la personalitat.

Com a personificació del més instintiu, el diable apareix com la força de l'*eros* en el seu estat primari més pur i previ a qualsevol ordenament cultural, àdhuc aquells que portaren a la tabuïtzació de l'incest. Per això, escriu també Jones, «la idea del diable representa essencialment els aspectes culpables d'un simbolisme de l'incest», fruit d'unes èpoques passades a les quals, a causa d'unes determinades condicions socials i econòmiques, les relacions incestuoses varen esser més comunes que de costum.¹⁵

El caràcter instintiu i primari que el dimoni representa s'expressa amb les figures zoomòrfiques a les quals més habitualment apareix associat: el drac, la serp (inequívoc símbol fàl·lic), el llop, la cabra (símbol de la lascívia)... *La màscara del diable* de la cultura cristiana medieval sembla igualment feta de retalls de les divinitats paganes de caràcter més lasciu i libidinós (Pan, Priap, els sátirs, els faunes, etc.), i les seus atributs morfològics més característics són la cua, les banyes, les potes de boc, la barba rogenca, l'enorme penis erecte i les ales de rat-penat (o de vampir...).

Quant a la relació del diable amb la conflictitat edípica, basta pegar una ullada a algunes rondalles meravelloses, a les quals, en un clar exemple de desdoblament

psicoanalític, una figura demoníaca apareix o bé com a còmplice d'un pare incestuós, o bé directament com a pare incestuós i, sens cap dubte, gelós i possessiu. (És el cas de rondalles com *N'Espirafocs*, *N'Elhanoreta*, *Na Blancaflor* i *El castell d'iràs i no tornaràs*).¹⁶

Considerant la figura del dimoni com a expressió d'una *imago* paterna, escriu Jones: «La creença en el diable representa principalment l'exteriorització de dos conjunts de desitjos reprimits: a) el desig d'emular certes coses que són atribuït del pare, i b) el desig de desafiar-lo; en altres paraules, una alternança d'imitació i hostilitat respecte al pare.»¹⁷ Per aquesta raó, la destrucció del diable o de qualsevol ésser diabòlic presenta, entre tots els seus diversos significats possibles, l'equivalent simbòlic de l'eliminació del rival: la destrucció ritual del pare i, per tant, una representació del parricidi. Cal, no obstant això, significar que aquella cèlebre teoria freudiana, exposada a *Tòtem i tabú*, de l'horda primitiva comandada per un mascle dominant i possessiu no respon, al contrari del que pensava el fundador de la psicoanàlisi, a cap *fet històric* més o manco remot i incrustat de qualque manera en la memòria col·lectiva. Ara bé, sí que podem considerar com un *fet psicològic* l'existència d'un *arquetipus* de l'inconscient col·lectiu expressat per unes figures que simbolitzen un principi masculí patern i dominant, fal·licament prepotent, representatiu de la força procreadora i de la primarietat salvatge anterior a tota reglamentació normativa. (I ja que fem referència a la teoria jungiana de l'inconscient col·lectiu, que tanta discursions ha provocat sempre, pot resultar oportú recordar el que tan certament opina al respecte Fernando Savater: «Creo que la teoría del inconsciente colectivo y los arquetipos de Jung es insustituible, por el momento, para quien intente pensar la religión, la mitología o la cultura de los pueblos; y cuando digo pensar, me refiero a algo más que acumular datos y plantear elementales y superficiales alineamientos causalísticos»¹⁸).

Hi ha encara, en la figura del dimoni, un altre component molt significatiu que no podem passar per alt, tota vegada que ha contribuït de manera notable a augmentar la fascinació que el diable ha arribat a assolir al llarg de la història i especialment en certs moments; un component, per altra banda, que resulta particularment transferible a la figura de Dràcula. El diable és també l'expressió del rebel, de l'insubmis, del transgressor; el seu ésser i naturalesa deriven d'un acte suprem de desobediència i insubordinació enfront de la Divinitat. No resulta estrany per tant que en aquelles èpoques a les quals més s'ha accentuat una imatge de Déu autoritària i repressora, tanta més força ha adquirit la idea del diable i de tot el relacionat amb ell com a quelcom essencialment subversiu. Com indica Ernest Jones, en la significació simbòlica del dimoni s'han arribat a condensar, en una sola imatge, la imatge del pare terrible per una banda, i, per altra, la del fill insubordinat i arxirebel.

I ja finalment fem ressaltar el caràcter eminentment nocturnal que acompanya quasi sempre la figura del diable, com correspon a tota figura representativa de l'*Ombra*. «És de nit —escriu Jones— quan més freqüentment apareix i és de nit, segons es creu, quan els seus poders assoleixen el seu punt màxim».¹⁹ Exactament, com el vampir.

IV. La marca del vampir

Totes les característiques i significats del diable que acabam de contemplar constitueixen igualment el segell i la *marca del vampir*, el caràcter demoníac del qual és el principal distintiu de la seva naturalesa. Amb una particularitat que cal destacar (que hem de considerar més endavant): a l'expressió de l'*eros* que el diable representa, el vampir hi afegeix l'expressió màxima del *tàntos*: l'instint de mort i de destrucció.

Ernest Jones, a partir de l'estudi de la patologia i la simbologia dels malsons, analitza la influència que han pogut arribar a tenir aquestes experiències oníriques en la gènesi de les criatures fantàstiques d'unes creences populars que foren molt comunes en èpoques passades (almenys des de l'Edat Mitja i fins ja ben entrat el segle XX): els incubes, els súcubes, les bruixes i els propis diables i vampirs.

Els incubes i súcubes eren aquella espècie de «dimonis lúbrics que visitaven les dones de nit, els oprimien el pit amb tot el seu pes i les posseïen contra la seva voluntat» (encara que això darrer no estava massa clar, perquè sembla que més aviat es tractava de l'expressió onírica de desitjos reprimits o, si més no, amagats). «La pacient —diu Jones— se sentia aleshores atacada per un ós, un llop, un monstre o *quelcom* vague indefinible que es jeia sobre ella i li produïa una intensa opressió». En ocasions es tractava «d'un ésser odiós, un fantasma o bé finalment un amant temut o desitjat». En altres, «la víctima se sentia agafada entre les viscoses extremitats d'un monstre, els ulls del qual tenien la mirada fosforescent del sepulcre i l'alè tan verinós com els pantans de Lerna».²⁰

Jones, després d'analitzar les múltiples connexions entre una àmplia casuística d'expressions oníriques i creences supersticiososes sobre incubes, súcubes, còpules amb el diable, pràctiques de bruixeria i actes de possessió vampírica, acaba per concloure que, en la majoria dels casos, totes aquestes manifestacions es remetien en últim terme a «sentiments derivats de primitius conflictes incestuosos».²¹ En el cas dels incubes i súcubes, juguen un paper més important, segons Jones, les emocions del desig i de la por, mentre que l'odi i la culpa són predominants pel que respecta a les creences sobre el vampir, el qual, per la seva condició de *nosferat* (és a dir, *no-mort*), representa un sentiment de culpabilitat derivat de fantasies parricides i d'un complex edípic mal resolt.

I passant de les creences i supersticions populars sobre els vampirs a la figura de Dràcula tal com apareix a



El qui arriba a les mansions del dimoni ha d'evitar passar el portal o que el passi la seva ombra. Altrament, pot estar fet d'ell
(Il·lustració del conte *Na Blancaflor*: Rondalles Mallorquines, Tom XIII)

la novel·la de Bram Stoker i a les seves múltiples versions cinematogràfiques, Joan Prat analitza el tema literariocinematogràfic del comte vampir en la mateixa direcció de la interpretació clàssica psicoanalítica i amb referència expressa als contes de fades: «el tema del parricidi —escriu— el trobam també dins la mitologia popular. Tan sols per citar la més coneguda: un drac (representació deformada de la figura del pare, segons la psicoanàlisi) rapta o devora (manté relacions eròtiques) amb les donzelles (figures sororals i maternals); és vençut i mort (expressió de la rivalitat paternofilial) per un jove heroi (el fill que aspira a ocupar l'estatus del pare) el qual, endemés, es casa amb la donzella (consumació dels desitjos incestuosos)».²² «La mort de Dràcula —afegeix Prat—, en la qual participen activament tots els seus perseguïdors, pot interpretar-se igualment, seguint els postulats de Freud, com la mort del pare a mans dels seus propis fills».²³

Tot i que aquesta interpretació de Prat constitueix una de les lectures més habituals del mite de Dràcula, cal advertir no obstant això que no és l'única lectura



Dràcula a Jonathan Harker: «Benvingut a casa meua! Entri lliurement per la seva pròpia voluntat!» (Il·lustració d'una de les incontables versions de la novel·la).

possible. En una relació succinta, les principals lectures del mite podrien ésser les següents:

a) La freudiana, que acabam d'exposar i que, com assenyala Zaguín, és una de les més corrents: el comte vampir és la personificació de la figura paterna arcaica i tota la seva història equival al relat simbòlic d'una fantasia parricida.²⁴ Abundant en aquestes tesis, escriu Molina Foix: «Com en un romanç cavalleresc, el grup d'amics victorians s'enfronta al mal per, talment cavallers errants, rescatar les seves donzelles del Drac que les domina, amb l'ajuda de l'ancià Van Helsing, vertader Merlí capaç de proporcionar-los els secrets necessaris per derrotar el monstre. [...] La lluita sense treva dels quatre joves, dirigits pel seu tutor Van Helsing, recorda el pas de la primitiva horda paterna al clan fratern descrit per Freud a *Tòtem i tabú*, amb tots els germans units contra el pare que ha intentat quedar-se amb totes les dones.»²⁵

b) La jungiana: l'entrada en el regne de les tenebres, sia aquest la mansió de Dràcula o de qualsevol altre *adversari sobrenatural*, significa una incursió en els dominis

de l'inconscient, en les quals l'heroi s'ha d'enfrontar a la seva pròpia *ombra* o doble negatiu: el conjunt de tendències ocultes i regressives representades i simbolitzades pel monstre. Es tracta d'un enfrontament, cara a cara, amb el terror, puix cal que no oblidem que, com escriu Eduardo Jordà, «no hi ha terror real comparable al terror que sentim davant Dràcula, per exemple, quan intuïm que Dràcula podria ésser una projecció secreta de la nostra pròpia naturalesa».²⁶

L'heroi ha d'evitar ésser devorat o *engolit* per l'*Ombra*, perquè tal cosa vindria a significar el senyal més evident de la seva derrota. Pel contrari, la tasca de l'heroi ha de consistir en assimilar o integrar inicialment l'*Ombra*, per tot seguit passar a dominar-la i, finalment, acabar venent-la. Aquesta victòria se simbolitza en l'aniquilació de l'ésser monstruós i l'alliberament de la donzella, que és també la representació de l'*ànima* que l'heroi ha anat a rescatar de les regions d'ultratomba (connexió amb el mite d'Orfeu).²⁷

c) La iniciàtica (en la línia interpretativa de Vladimir Propp): el pas de l'heroi adolescent per les mansions de la mort equival al renaixement a un estat superior i més madur d'existència, un cop ha aconseguit superar tota una sèrie de proves difícils i envits perillosos que constitueixen els *terrors de la nit*.²⁸

Totes aquestes interpretacions, lluny d'ésser incompatibles, poden resultar perfectament complementàries. Cal recordar que els mites i els símbols no presenten mai una significació unívoca, ans al contrari: polivalent i polisèmica. El que un mite diu, o el que transmet un símbol de tots els seus significats possibles, depèn del moment, de la circumstància, de l'estat d'ànim, de l'edat, del sexe, etc. del receptor (i també del transmissor). El mite desplega sempre tota la seva riquesa semàntica perquè cadascú en tregui el que li pot resultar més oportú, més estimulador o més enriquidor; o perquè cadascú objectivi allò que més necessitat té d'*externalitzar*.

Amb independència de les diferents lectures, resulta pertinent detenir-nos a considerar les figures del *drac* i del *gegant* com els antecedents mitològics més remots del vampir, per traçar, a partir d'elles, la geneologia que, passant pel dimoni, ens condueix fins al mateix Dràcula (nom que significa, cal no oblidar-ho, «fill del drac» o «fill del diable» indistintament).

El drac, a la tradició iconogràfica cristiana, és una de les figures més habituals de representació del diable; i, pel que fa al gegant, cal tenir present que, com diu Ernest Jones, «és summament notable que el dimoni medieval hagi absorbit totes les llegendes que anteriorment es referien als gegants, que són la transformació mitològica que els infants tenen dels seus pares».²⁹ Com a dada significativa al respecte, anem a veure que en uns dels contes populars de Mallorca, *Una girgola que dugué coa*,³⁰ la jove neta segrestada tracta de mon pare al gegant raptor. Als contes de fades i a les llegendes populars, el drac, el ge-

gant, el diable i el vampir (tots ells assimilables a figures paternes) són els clàssics raptors de donzelles virginals, els típics *agressors* o protagonistes del que Vladimir Propp en diu la *malifeta*, és a dir, l'acció maligna que desencadena la iniciativa de l'heroi. I, com altre exemple de les interrelacions que estam considerant, anem a veure el fet, ben significatiu, que a la narració de Stoker l'heroi Jonathan Harker arriba al castell de Dràcula la vigília mateixa de Sant Jordi, en el que sembla ésser un clar senyal de la tasca que l'espera: l'enfrontament amb el *Drac*.

En opinió de Propp, la conservació dels dracs (i potser és podria dir el mateix dels gegants) en *dimonis* en els contes de fades es deu a influències de caràcter religiós, en virtut de les quals la fórmula seqüencial del conte «el drac (o gegant) rapta la filla del rei», es transforma en «el diable rapta la filla del rei».³¹ I si les influències que assenyala Propp varen poder ésser determinants en el pas de la figura del drac (o gegant) a la del dimoni, la conversió d'aquest en *vampir* l'hem de cercar possiblement en raons de caràcter històric, concretament en circumstàncies socials pròpies de l'època feudal.

La figura del vampir no és certament habitual en els relats meravellosos com ho són les dels diables, dracs i gegants (tot i que Vladimir Propp assenyala l'acció de vampirisme amb un signe precís de la seva *Morfologia del conte*³²), però sí que és un fet que en les creences populars, especialment en els països centroeuropeus i balcànics, la imatge del vampir, associada a un estatus socioaristocràtic, va adquirint una importància creixent a partir dels segles més obscurs del feudalisme. El noble feudal que comet tota classe d'atropells, que fa ús del dret de pernada, que extorsiona amb abusos impositius el pobres servents de la gleba (metafòricament: els xucla la sang) i al qual se li atribueixen, endemés, pràctiques i pactes satànics (és a dir, que «té part amb el dimoni», segons l'expressió popular), és una creació, fonamentalment, de l'època medieval. No hi ha dubte que el noble feudal reunia els dos atributs més característics de la conflictiva imatge arcaica del pare: l'aspecte tutelar protector d'una banda i, de l'altra, l'aspecte possessiu i despòtic; presentava, per tant, totes les condicions perquè es projectassin en ell fantasies populars molt anteriors al feudalisme i per investir-lo dels caràcter que definien tradicionalment els malvats dels relats meravellosos: el poder absolut, la malignitat diabòlica i el desig de possessió sexual fora mida. El resultat fou la creació de la figura del vampir com l'hereu més acreditat dels malfactors tradicionals de les mitologies populars més arcaïques.

Per altra banda, en el procés d'aquesta conversió, tampoc no havien de faltar determinats referents històrics molt concrets: l'existència d'uns personatges reals que compliren a la perfecció amb aquest paper de malvats. El més representatiu de tots fou el propi Dràcula històric: Vlad Tepes (l'*Empalador*), un príncep que go-

vernà a la Valàquia romanesa en el segle XV i entorn del qual es teixiren tota una sèrie de llegendes que el convertiren en un personatge destacat de la mitologia russa i alemanya. (Sens oblidar la comtessa Elizabet Bâthory, a la qual s'atribuïren també nombrosos crims i accions de vampirisme).

El fet que Vlad Tepes fos fill d'un pare conegut amb el cognom d'«el Drac» (Vlad *Dràcul*, paraula que en romanès significa igualment «drac» i «diable») i la fama de sanguinari que l'Empalador arribà a adquirir pels seus enfrontaments amb els enemics exteriors (els turcs) i per la repressió dels enemics interns (els boiars), activaren tota una sèrie d'associacions que el convertiren en prototipus d'ésser cruel i diabòlic i feren que el seu nom de *Dràcula*, literalment «fill de Drac», es convertís en qualque cosa més que l'indicatiu d'una filiació per passar a significar, clarament, «fill del dimoni». Tot seguit, el personatge passarà a formar part d'una llegenda nebulosa en la qual quedava associat o identificat amb tot un conjunt de supersticions: homes-llop, vampirs i nosferats.

Com diu Noel Zanuín, «la cultura popular no féu sinó integrar en un mite únic tota una sèrie de records, llegendes i supersticions i Stoker elevà aquell magma confús a nivell literari». ³² De fet, l'autor irlandès recollia més aviat tota una sèrie de fantasies i projeccions populars sobre una persona històrica que la història real d'aquesta. El resultat seria la creació d'un personatge de ficció que, com totes les grans creacions literàries, estaria destinat a ultrapassar les barreres de la literatura per arribar a tenir vida pròpia. Especialment en el nou art de les imatges mòbils que tot just acabava de néixer. Convertit, gràcies a ell, en un dels grans mites d'una nova època, *Dràcula* regnaria, com a senyor indiscutible del terror, en la llarga nit onírica del cinema. ♦

NOTES

- (1) Gil, R. (1981). *Los cuentos de hadas: historia mágica del hombre* (pàg. 31). Madrid. Aula Abierta Salvat. Temas Clave.
- (2) Molina Foix, J.A. (1993). *Introducció a Dràcula de Bram Stoker* (pàg. 11). Madrid. Càtedra-Letras Universitarias.
- (3) Zanuín, N. (1984). Apèndice. A *Dràcula* (pàg. 392). Madrid. Ediciones Generales Anaya.
- (4) Ob. cit., pàg. 43.
- (5) Gubern, R. i Prat, J. (1979). *Las raíces del miedo* (pàg. 31). Barcelona. Cuadernos Infimos. Tusquets.
- (6) Veg. l'article de Toni Figuera, «Mitologia del terror (per una poètica del gènere)» i altres articles de diversos autors en el núm. 30 de la revista, *Temps Moderns* (especial: *Les nostres pors*), amb motiu del cicle dedicat a Tod Browning pel Centre de Cultura «Sa Nostra». (Dept. Obra Social i Cultural «Sa Nostra». Palma de Mallorca, febrer-1997).
- (7) Citat per Prat, J.: ob. cit., pàg. 45.
- (8) Bettelheim, B. (1981). *Psicoanàlisi de los cuentos de hadas* (pàg. 90). Barcelona. Crítica-Grijalbo.
- (9) Ob. cit., pàgs. 41-46.
- (10) Ob. cit., pàg. 50.
- (11) Veg. l'estudi sobre aquests tipus rondallístics de J.A. Grimalt (1996). *Antoni M. Alcover. Aplet de Rondalles Mallorquines d'en Jordi d'es Recó*. (pàgs. 179 i ss.). (Edició a cura de Josep A. Grimalt amb la col·laboració de Jaume Guiscafrè). Palma (Mallorca). Editorial Moll.



El diable i el vampir, en els contes i les llegendes, apareixen sovint associats a la conflictivitat edíptica (Il·lustració corresponent al conte *N'Espirafocs: Rondalles Mallorquines Tom XIII*)

- (12) Jones, E. (1967). *La pesadilla*. Buenos Aires. Editorial Paidós. (La primera edició de l'obra original anglesa és de 1931 i recull una sèrie de treballs de l'autor publicats, en la seva majoria, entorn de 1910-1912.)
- (13) Ob. cit., pàg. 156.
- (14) *Ibidem*, pàg. 157.
- (15) *Ibidem*, pàg. 168.
- (16) Corresponen als tipus rondallístics T-310, T-311, T-313A, T-313C de la classificació Aarne-Thompson rondalles de l'adversari sobrenatural con *N'Elihanoreta, Sa coeta de Na Marieta, Una gírgola que dugué coa, Tres germanes i un gegant, Na Blancaflor, i el castell d'iràs i no tornaràs*.
- (17) Ob. cit., pàg. 158.
- (18) Savater, F. «Carl Gustav Jung. Un gnòstic contemporáneo». *Tiempo de historia*, 9.
- (19) Ob. cit., pàg. 185
- (20) *Ibidem*, pàgs. 19 i 85.
- (21) *Ibidem*, pàg. 134.
- (22) *Ibidem*, pàg. 67.
- (23) *Ibidem*, pàg. 70.
- (24) Referència anterior, pàg. 396.
- (25) Referència anterior, pàgs. 45 i 50.
- (26) *Temps Moderns* (referència anterior).
- (27) Jung, C.G. i altres (1969). *El hombre y sus símbolos*. Capítol 2 de J.I. Henderson (*Los mitos antiguos y el hombre moderno*). Madrid. Editorial Aguilar.
- (28) Propp, V. (1974). *Las raíces históricas del cuento* (pàg. 106). Madrid. Editorial Fundamentos.
- (29) Ob. cit., pàg. 171.
- (30) Alcover, M.A. *Rondalles mallorquines d'en Jordi d'es Recó*, Tom XI. Palma. Editorial Moll.
- (31) Propp, V. (1974). *Morfología del cuento* (pàg. 175). Madrid. Editorial Fundamentos.
- (32) *Ibidem*, pàg. 149.
- (33) Referència anterior, pàg. 396.