

ENSAYOS

La etnofagia capitalista en el Conde Drácula: una lectura crítica y anticolonial

Capitalist Ethnophagy in Count Dracula: a Critical and Anticolonial Reading

Etnofagia capitalista no Conde Drácula: uma leitura crítica anticolonial

Xavier Brito Alvarado¹

 <https://orcid.org/0000-0001-8593-3691>

Facultad de Jurisprudencia y Ciencias Sociales, Universidad Técnica de Ambato, Ambato, Ecuador,
Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina (CIESPAL)

✉ lx.brito@uta.edu.ec

Adriana Rodríguez Caguana²

 <https://orcid.org/0000-0002-6665-1872>

Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, Ecuador - Universidad de Guayaquil, Ecuador

✉ adriana.rodriguez@uasb.edu.ec

Felipe Castro León³

 <https://orcid.org/0000-0003-2584-8203>

Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, Ecuador

✉ fcastro538@puce.edu.ec

Recepción: 11 de setiembre de 2023

Aprobación: 6 de junio de 2024

¹ Magíster en Antropología, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) y Magíster en Comunicación, Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador.

² Doctora en Derecho Internacional, Universidad de Buenos Aires, Argentina y Magíster en Derechos Humanos, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

³ Magíster en Estudios de la Cultura, Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador.

Resumen. Los vampiros son monstruos que deambulan entre la vida y la muerte, habitan la noche, son misteriosos, peligrosos y seductores; una combinación que aterra y fascina, convertidos en figuras que pueden acoplarse a diversos contextos sociohistóricos como el declive del imperio británico, el auge de la modernidad capitalista, entre otros. Este trabajo como eje central para el debate pretende asumir a Drácula desde su dimensión histórica, política y simbólica que lo aproxima al capitalismo etnofágico que, a través de la seducción y el engaño, atrapa a sus víctimas. Para ello, este ensayo parte del análisis histórico de Drácula como metáfora del capitalismo y explora sus diversas dimensiones sociales que han trazado el devenir de las sociedades occidentales. Metodológicamente, la elección de la literatura teórica partió de diversas miradas donde se conjugan la literatura, la historia, la economía, la política y la fantasía, que proporcionan una mirada amplia, compleja y tensionante de Drácula.

Palabras clave: literatura europea, colonialismo, capitalismo, diferenciación cultural

Abstract. Vampires are monsters that wander between life and death, they inhabit the night, they are mysterious, dangerous and seductive; a combination that terrifies and fascinates, converted into figures that can be coupled to various socio-historical contexts such as the decline of the British Empire, the rise of capitalist modernity, among others. This work as a central axis for the debate intends to assume Dracula from its historical, political and symbolic dimension that brings him closer to ethnophagic capitalism that, through seduction and deception, traps its victims. For that purpose, this essay starts from the historical analysis of Dracula as a metaphor of capitalism and explores its various social dimensions, which has traced the evolution of Western societies. Methodologically, the choice of the theoretical literature was based on different perspectives that combine literature, history, economics, politics and fantasy, which provide a broad, complex and stressful view of Dracula.

Keywords: European literature, colonialism, capitalism, cultural differentiation

Resumo. Os vampiros são monstros que vagam entre a vida e a morte, habitam a noite, são misteriosos, perigosos e sedutores; uma combinação que aterroriza e fascina, convertidos em figuras que podem ser acopladas a vários contextos sócio-históricos, como o declínio do Império Britânico, a ascensão da modernidade capitalista, entre outros. Este trabalho, como eixo central para o debate, visa assumir Drácula a partir de sua dimensão histórica, política e simbólica, o que o aproxima do capitalismo etnofágico que, por meio da sedução e do engano, aprisiona suas vítimas. Para tanto, este ensaio parte da análise histórica do Drácula como metáfora do capitalismo e explora suas várias dimensões sociais que moldaram o desenvolvimento das sociedades ocidentais. Metodologicamente, a escolha da literatura teórica foi baseada em diferentes perspectivas que combinam literatura, história, economia, política e fantasia, o que proporciona uma visão ampla, complexa e estressante de Drácula.

Palavras-chave: literatura europeia, colonialismo, capitalismo, diferenciação cultural

1. Introducción: los monstruos desde la dimensión política, simbólica y social

Pensar en los monstruos desde una esfera de lo fantástico es mezquino para el debate social. Estas figuras poseen un repertorio de metáforas destinadas a reflexionar sobre una serie de problemas que nos aquejan tanto en la dimensión individual como colectiva. Representan una cara no visible de la sociedad, subordinados a un pensamiento anclado bajo la apariencia discursiva de lo normal, lo anormal y lo marginal. “Por ello, el monstruo siempre implica la existencia de una norma: es evidente que lo anormal solo existe en relación a lo que se ha constituido o instaurado como normal” (Roas, 2019, p. 30).

Los monstruos forman parte de un concepto cultural amplio que ha trazado imaginarios colectivos y formas simbólicas que dan sentido a sus relatos históricos y capturan los miedos sociales, lo que permite recrear mitos y leyendas sobre estos de forma constante. La literatura los ha creado como un simulacro narrativo estético, utilizado para describirlos desde una “hibridez” que presenta una realidad tradicional y una insólita, configurando universos narrativos que son “sistemas de representación metafórica y que intentan revelar las emociones ocultas detrás de las circunstancias cotidianas” (Eudave, 2018, p. 11). Mientras tanto, la filosofía los presenta como un relato concreto, “que cuenta, por un lado, el valor epistémico de lo monstruoso como categoría crítico-teórica alternativa a la racionalidad dominante” (Moraña, 2017, p. 22), que posee la capacidad de tejer un nexo entre la ética, la política y la religión, convirtiéndose en figuras únicas que no pueden ser capturadas por los criterios normalizados y normalizantes.

El monstruo traza el límite social, no solo de lo que se considera moral, sino de las estéticas de lo bello, de lo aceptable y permitido; es decir, cumple la función de demarcación, como lo hizo el salvaje en su momento, en “la época medieval había prohijado a un hombre salvaje que, fuese como etapa de sufrimiento y penitencia o como realidad monstruosa, proporcionaba a la sociedad un modelo anormal, por decirlo así, de comportamiento” (Bartra, 1996, p. 291). De igual manera, Izaola y Zubero (2015) sugieren que el bárbaro, el salvaje y el monstruo se caracterizan por no tener límites de acción, dicho de otra forma, algo por fuera de la racionalidad humana. Los monstruos, antes de la modernidad, se ubicaban al margen de las metrópolis, eran sinónimos de la periferia global y “habitaban en los confines de la geografía conocida, con lo cual marcaban el umbral entre el mundo civilizado y el desconocido” (Graham, 2002, p. 51).

La idea del monstruo ha sido objeto de estudio por diferentes pensadores a lo largo de la historia. Foucault (2007) sostiene que su imagen combina elementos de lo imposible y lo prohibido, generando una sensación de peligro. Esta idea se relaciona con la noción de lo anormal y aberrante, categorías construidas y utilizadas en diferentes contextos históricos, sociales y culturales. Para Planella (2007), Foucault establece tres categorías para ubicar y analizar a los monstruos: (1) el monstruo humano que se enmarca en el ordenamiento jurídico y natural, y hace referencia a que esta figura, al provocar miedo, irrumpe el orden social y jurídico, entremezclando lo imposible y lo prohibido; (2) el individuo que hay que corregir, aquel que se destina a las técnicas de adiestramiento corporal y mental, con la finalidad

de que pueda insertarse a la sociedad; (3) el onanista, sobre quien se insertan sobre los sujetos mecanismos de control sobre las relaciones prohibidas (adulterios, incesto, sodomía, bestialidad), una especie de control de la “carne” cuyo fin era precautelar la sexualidad de los niños.

Haraway (2008) plantea una perspectiva diferente al sugerir que el monstruo representa una delicada frontera entre lo real y lo imaginario, poniendo de manifiesto lo que se considera *normal* o *natural* y cómo estas categorías son utilizadas para establecer jerarquías de poder. Platzeck (2016) arguye que el monstruo es una línea divisoria sobre las tensiones y disputas generadas en el marco de los regímenes de “inteligibilidad epistémica y política de los cuerpos normalizados” (p. 23). Esta idea se relaciona con la forma en que las normas y estándares sociales afectan nuestra comprensión de lo que es “normal” o “anormal” en términos de cuerpo y género. En conjunto, estas perspectivas ofrecen una visión compleja y multifacética de lo monstruoso que va más allá de su representación como algo aterrador y peligroso.

Newitz (2006) plantea una lectura para entender la importancia de los monstruos y cómo estos han contribuido a la formación de las memorias colectivas, por medio de un análisis histórico, como ejemplo la interpretación de Hobbes (2018) del *Leviatán*, el relato bíblico que representa a un Estado que logra unificar a todos los actores de una sociedad bajo un mismo mando y poder. En este sentido, es posible apreciar cómo estas historias han sido instrumentalizadas como metáforas para entender los procesos sociales y políticos para una legitimación de un orden sociopolítico.

En referencia a la estructura de poder, los monstruos son utilizados como una forma de controlar y manipular a la población. Los regímenes de *poder-saber* usan el discurso monstruoso para imponer una idea de normalidad social. Esta estructura busca controlar y limitar la libertad individual mediante la creación de un “otro” a quien se le atribuyen características negativas y, por tanto, es marginado.

Cabe señalar que estos discursos no solo se han utilizado en los distintos regímenes autoritarios, sino también en sociedades democráticas donde son empleados para justificar la represión y la discriminación hacia ciertos grupos sociales que son considerados diferentes o que se ubican por fuera del buen comportamiento social, como las personas con capacidades diferentes, los grupos políticos subversivos, las personas privadas de libertad, entre otros. Por ello, es necesario desarrollar una perspectiva crítica y analizar cómo estas representaciones son utilizadas para perpetuar una estructura de poder opresiva.

En lo referente al carácter mitológico, es importante mencionar que estos personajes han sido representados tradicionalmente como figuras arquetípicas de aspectos negativos. A partir de la Edad Media, los relatos de estos seres se convirtieron en una forma efectiva de construir interpretaciones fantásticas de acontecimientos reales que permitieron a los narradores explotar el desconocimiento de la población, generando confusión o desinformación para facilitar el control de la producción de imaginarios sociales por parte de los sectores dominantes.

También en esta época las representaciones monstruosas eran ampliamente utilizadas para transmitir enseñanzas morales, religiosas y políticas a través de un lenguaje simbólico, lo que permitía a la población entender los conceptos más complejos de una manera accesible. Sin embargo, esto dificultaba la distinción entre lo concreto y lo abstracto, dado que los relatos monstruosos eran utilizados para explicar los acontecimientos concretos como las nociones abstractas; en tal sentido,

“resulta difícil distinguir, en el bagaje del hombre medieval, lo concreto de lo abstracto” (Le Goff, 1999, p. 291).

Desde las ciencias biológicas, fue impulsada por el zoólogo francés Isidore Geoffroy Saint-Hilaire —quien definía a los monstruosos como criaturas originadas en ciertos desórdenes o desviaciones genéticas— en el siglo XIX la teratología, disciplina que se encarga de interpretar y clasificar las malformaciones y anormalidades en humanos. A partir de este criterio, se desarrolló la idea de que las personas con discapacidad o malformaciones genéticas eran el resultado de maldiciones o castigos divinos, lo que las hacía ver como *exóticas* y propicias para ser exhibidas en circos y ferias. Esta perspectiva fue utilizada para justificar la marginación social; sin embargo, actualmente este punto de vista se encuentra obsoleto y ha sido reemplazado por un enfoque más inclusivo y respetuoso de las personas con discapacidad.

Canguilhem (1971) hizo referencia a estas investigaciones porque, más allá del factor biológico, estos individuos ponían en debate la regularidad, la sucesión de las leyes de la naturaleza, así como la manera en que estas penetraban el interior de la vida, ya fuera como una forma de amenaza permanente no solo para el ser humano, sino también para el colectivo. Estos individuos fueron el terreno ideal para crear innumerables historias de monstruos en las que su regreso encarnaba las pulsiones mágicas y sobrenaturales desterradas por una visión racional y materialista del mundo; por tanto, “su regreso encarnaría las pulsiones de lo mágico y lo sobrenatural, desterradas cual meras supersticiones por una visión racional y materialista del mundo” (Conte, 2008, p. 181).

Por ello, el monstruo forma un discurso de la otredad no solo desde la posición caporal, sino también en las representaciones de los marginados por los relatos históricos oficiales nacidos de la modernidad. En el presente, los monstruos representan una herramienta valiosa para contar historias que mezclan lo real y lo fantástico, necesarias para reflexionar temas sociales, culturales y políticos.

En todas las sociedades existen narraciones de monstruos, por ejemplo “Colón “entiende” que hay monstruos más allá de las islas por él exploradas. Se habla del “Sueste” como punto de localización, pero esto también se podría entender como otro tipo de nominación del monstruo; en otros términos, forzando la palabra y partiendo que es un adjetivo posesivo, es el “su este”, es lo que pertenece a algo que es del otro extremo, a algo que puede estar en el punto donde nace la luz. (Rodrigo, 2013, p. 171)

Los monstruos representan lo que Díaz-Polanco (2007) describe como *etnofagia*, concepto que define los procesos por los cuales una cultura dominante intenta devorar a otras culturas y, en términos políticos y económicos, devora todo lo que le incomoda.

No se busca la destrucción mediante la negación absoluta o el ataque violento de las otras identidades, sino su disolución gradual mediante la atracción, la seducción y la transformación. Por tanto, la nueva política es cada vez menos la suma de las acciones persecutorias y de los ataques directos a la diferencia y cada vez más el conjunto de los imanes socioculturales y

económicos desplegados para atraer, desarticular y disolver a los grupos diferentes. (Díaz-Polanco, 2007, p. 22)

Como *dispositivo cultural*, el monstruo se orienta hacia una “interrupción” de las formas de producción dominantes, que develan una realidad de las imposiciones mercantilistas que rigen las formas de vida, especialmente en Occidente. El monstruo moderno se ubica como una forma de resistencia contra las imposiciones del mercado y contra “las concepciones de la historia como avance lineal y necesario, que no interroga su propio curso ni los escombros que produce el transcurso incesante del tiempo” (Moraña, 2017, p. 23).

De ahí que el monstruo puede ser entendido como una representación crítica de la modernidad, que recrea constantemente una interpretación del mundo; siempre hay uno nuevo para cada contexto sociohistórico. En el capitalismo, el monstruo conecta los diversos modos de producción, reproducción, explotación y acumulación de capital y, como sugiere Moraña (2017), también se extiende a lo simbólico.

La antropología, la literatura, la historia y, últimamente, la sociología se han encargado de especular teóricamente sobre estos personajes, caracterizándolos como metáforas que representan algunos traumas sociales que nos aquejan. A través de estas disciplinas, se ha podido comprender y asumir debates sobre una infinidad de catástrofes que han sucedido en el mundo contemporáneo e insinuar las que podrían devenir en el futuro. Además, estas disciplinas nos brindan una mayor comprensión y perspectiva sobre cómo los monstruos y sus metáforas son utilizados para abordar y entender problemas complejos, lo que permite tener una mejor comprensión de cómo las sociedades han evolucionado y enfrentado los desafíos contemporáneos.

Negri (2007) sugiere que Marx desarrolló la crítica al sistema capitalista desde la monstruosidad, el modo en que la burguesía ha dibujado el mundo. El capitalismo representa al monstruo como al otro, “aquel que es metáfora del capital a aquel que es el de la multitud que encarnan los explotados, hay todavía un gran espacio de ambigüedad, de esto quisiéramos ocuparnos aquí un momento” (Negri, 2007, p. 94).

Así, lo monstruoso tiene lecturas diferentes: la primera está anclada a un discurso de la modernidad basada en la racionalidad, que justifica formas de entender su presencia, como es el caso de la locura inserta en la enfermedad, comprendida como una forma trasgresora de la naturaleza. La otra lectura es metafísica: el monstruo, al igual que la locura, se encuentran en contacto con las divinidades, desde la irracionalidad.

De tal manera, sobre lo monstruoso existe una estética moderna del asco: se les define como feos y se convierten en el personaje que, por excelencia, ha surgido de lo humano y sobre cuyos hombros descansa la analogía entre la carne y las ideas. Intencionalmente, se crea un mundo cubierto por las tinieblas de la incertidumbre y el desconocimiento, planteando y legitimando la única alternativa de solución como la comprensión que puede permitir la explicación científica. Esto significa que el conocimiento de los monstruos y su influencia en nuestras vidas puede ser una herramienta para construir una realidad en la que el miedo a lo desconocido permite crear escenarios de cotidianidades

diversas. Por tanto, el conocimiento de lo monstruoso y su influencia en las cotidianidades contribuye a crear una realidad en la que el miedo es una herramienta pedagógica.

A partir de lo expuesto, se pueden inferir dos tipos de representaciones: (1) aquellas con un aspecto humano dotadas de poderes y cualidades sobrehumanas especiales como los vampiros, cuya mayor representación se encuentra en *Drácula*; y (2) los monstruos cuyo aspecto muestra que han trasgredido la naturaleza como la historia de *Frankenstein*. Estas dos miradas han sido utilizadas por los escritores y escritoras a lo largo de la historia para mostrar los temores y las ansiedades de la humanidad. El imaginario de los monstruos y la monstruosidad fue una construcción que se potenció en la modernidad, justamente con el fenómeno de la cacería de brujas mujeres para afianzar la ideología colonial y la dominación masculina.

Quando Colón navegó hacia la «India», la caza de brujas aún no constituía un fenómeno de masas en Europa. La acusación, no obstante, de adorar al Demonio como un arma para atacar a enemigos políticos y vilipendiar a poblaciones enteras (tales como los musulmanes y los judíos) ya era una práctica común entre las élites. Más aún, como escribe Seymour Philips, una «sociedad persecutoria» se había desarrollado dentro de la Europa Medieval, alimentada por el militarismo y la intolerancia cristiana, que miraba al «Otro», principalmente como un objeto de agresión (Philips, 1994). De este modo, no resulta sorprendente que «canibal», «infiel», «bárbaro», «razas monstruosas» y «adorador del Diablo» fueran «modelos etnográficos» con los que los europeos presentaron la nueva era de expansión. (Federici, 2016, p. 290)

El concepto de monstruo cambia de acuerdo con los contextos sociohistóricos para ubicarlos y darles sentido de su existencia, pero lo que no cambia es su intencionalidad, dado que se los necesita para que actúen como operadores políticos y, de esta forma, poder separar “lo bueno” de lo “malo, lo “útil” de lo “inútil, configurando un elemento de exclusión social que hoy aún se mantiene en las sociedades con el afán de crear una idea del mantenimiento del orden social.

2. El vampiro desde la etnofagia capitalista

El nombre *vampiro* no tiene un origen etimológico claramente definido. La primera idea asevera que proviene de la lengua serbia *wampira* (wam = sangre + pir = monstruo) y la segunda que deriva del húngaro *upir* que, a su vez, proviene del persa y evoca a un tipo especial de hechicero que, para no morir, bebe sangre humana. De esta forma, “se presenta como un ser en una situación intermedia entre la vida y la muerte, que se alimenta de sangre” (Fernández, 2018, p. 85). Es un explotador de sus víctimas, un parásito que necesita de un huésped. La etnofagia se presenta de forma similar al vampiro; las identidades deben ser digeridas y succionadas por la voracidad de los intereses empresariales que son insaciables. Federici (2016) nos recuerda que el sistema capitalista amplió la diferencia entre mujeres y hombres para facilitar la explotación de ambos en beneficio del capital.

Karl Marx incluía en su pensamiento político-económico lo monstruoso (vampiro) no solo como una figura metafórica, sino también como una parte teórica de las relaciones sociales forjadas en el

capitalismo tales como la opresión ejercida sobre el proletariado por parte de los burgueses; aunque también se extiende hacia otras formas de dominación, como el colonialismo. Para [Hyman \(1962\)](#), Marx fue un escritor imaginativo, donde la presencia de la mitología y la cultura popular fueron recurrentes. En *El Capital*, se despliegan fuerzas irracionales –mágicas– que rigen los intercambios materiales y simbólicos en la sociedad burguesa. Para Marx, “[e]l capital es trabajo muerto que no sabe alimentarse, como los vampiros, más que chupando trabajo vivo, y que vive más cuanto más trabajo chupa” ([citado por Carnero, 2003, p. 2](#)). En otras palabras, el capitalista es un vampiro que chupa no solo la sangre, sino el dinero, la energía y la propia vida del proletariado que, para vivir, se aprovecha de los trabajadores.

Las metáforas usadas por Marx sobre el vampirismo poseen una dimensión diacrónica y sincrónica que permite comprender las formas específicas de conciencia social. [Moraña \(2017\)](#) señala que “tales metáforas tienen una función ilustrativa y heurística en cuanto a temas como los del valor, la plusvalía, la enajenación y la relación trabajo/capital” (p. 27). [Carver \(1984\)](#) argumenta que Marx utilizaba la metáfora del vampiro para referirse al capital como un trabajo muerto que vive chupando el trabajo vivo de los trabajadores. Para este, el capitalismo era algo monstruoso que diluía a los sujetos a cosas, dado que “el modo de producción capitalista muestra a la modernidad no como la sustitución del mundo encantado de la creencia religiosa por el universo racionalizado de la post-Ilustración, sino como el paso de la religión a la magia o, dicho de otro modo, de la doctrina a la superstición” ([Moraña, 2017, p. 28](#)).

En el trabajo no remunerado, los trabajadores dedican su producción y tiempo para que un monstruoso llamado capital crezca; el capital es trabajo muerto que, al modo de los vampiros, vive solamente chupando el trabajo vivo. Por consiguiente, el cuerpo monstruoso se convierte en una máquina productiva del capitalismo.

Así como las mercancías nutren los canales productivos y reproductivos de la modernidad, estas necesitan de un aceite para que las máquinas produzcan bienes destinados a satisfacer los deseos y fetichismos. De la misma manera, la sangre para los vampiros es esencial, pues necesitan de esta para vivir y completar el fetichismo con los cuerpos de sus víctimas, especialmente mujeres jóvenes y bellas. Como [Moraña \(2017\)](#) expresa, “la sangre, como principio de transmisión dinástica del poder político-económico, y la pureza de sangre, como concepto vinculado al privilegio de la nobleza, recorren las narrativas del vampirismo en muchas de sus versiones clásicas” (p. 111).

Como afirma [Shaviro \(2002\)](#), el vampiro no es una figura representativa del empresariado ni de la burguesía: es un aristócrata, un señor feudal que representa los inicios del capitalismo. Si bien los vampiros han sido desplazados por otros seres mucho más tenebrosos, como los zombis, aún es la figura que representa al capitalismo financiero y tecnológico.

Pero sobre todo el análisis de las diversas modalidades de explotación del proletariado donde se encuentra la mayor cantidad de referencias a la monstruosidad como calificación de las formas

implacables de extracción de plusvalía y de la condición a la que los trabajadores son reducidos por el abuso laboral y por la alienación que este provoca. (Moraña, 2017, p. 25)

En cuanto a lo político, Gregori (2015) hace una distinción entre lo inverosímil y lo ideológico:

En el marco de la posmodernidad, es mucho más probable, literariamente hablando, que un vampiro se dedique a chupar la leche de los pechos de mujeres que amamantan a sus bebés que un sindicalista vaya pensando por la calle en lo bueno que es el jefe de la empresa que cada vez paga menos, o que una ama de casa británica de clase alta haga colección de fotos de Stalin mientras elabora discursos leninistas para los mineros en huelga. Lo ideológico, en este sentido, suele funcionar como punto de referencia de lo convencional, un punto de apoyo en la realidad representacional, para que el texto fantástico o maravilloso no pase a otra categoría estética, que sería normalmente lo absurdo. (p. 452)

Desde esta visión, la vida humana se convierte en una forma de explotación que es consumida de forma lenta, pero ininterrumpida, algo similar a como los vampiros chupan la sangre de sus víctimas. Este juego de metáforas sirve de explicación para entender lo que Marx y Engels describían en las facetas del capital: la industria, el comercio y la usura. El capital industrial se despliega dentro de la industria inglesa, la cual actuaba como un vampiro que necesita de la fuerza del trabajo obrero para desarrollarse. Establecido en Europa y Estados Unidos, desangra a los trabajadores hasta su última gota. El capital usurario no solo constituye una forma vampírica y parasitaria en el capitalismo que se apodera del obrero y de todas las personas inmersas en el capitalismo, sino que perpetúa su dependencia: “los trabajadores mantienen vivo al vampiro del capital que los explota, que succiona la sangre de su vida, lo mismo al emplearlos en la industria que al arrendarles tierras, al darles créditos o al comprar y revender sus productos” (Pavón-Cuéllar, 2023, p. 107).

3. Drácula: seducción y capitalismo

Si exploramos el amplio espectro de posibilidades que ofrece el mercado cultural de los monstruos, quizás Drácula es el único que tiene una historia de una persona real, Vlad III, conocido como Vlad Tepes el Empalador, alias Drácula o Draculea, príncipe de la región de Valaquia Transilvania (Rumania) en el siglo XV. La vida de Vlad III, desde sus inicios, estuvo rodeada de misterio. Los primeros escritos sobre su vida se enfocaban a describirlo como un personaje desmesurado, violento y alejado de la fe cristiana. Luchó contra los turcos y los vecinos cristianos, y acostumbraba a tratar a sus enemigos con métodos de tortura.

Se cuentan de él anécdotas curiosas: como que le gustaba comer en una explanada rodeado de los cadáveres de sus enemigos empalados, porque el alarde la sangre y de los intestinos desparramados le abría el apetito. O este encantador detalle de humor negro: una vez que ciertos embajadores turcos negaron a destocarse ante él, Drácula mandó que les clavaran los turbantes a las cabezas, cuidando de que los clavos fueran muy cortos para que no muriesen enseguida y alargar su sufrimiento. (Haro-Ibars, 1979, p. 118)

Entre los relatos más importantes de este personaje constan: *Geschichte Dracole Waide* (1463), anónimo; *Von aienem wutrich der hiess Trakle Waida von der Walachei* (1474) de Michael Beheim; *Die Geschicht Dracole Waide* (1488), anónimo. Pero fue la novela gótica *The Castle of Otranto* (1764) de Horace Walpole y *Carmilla* (1872) del escritor irlandés Joseph Sheridan Le Fanu, que abrieron el camino del relato de este personaje en Occidente. En este último, la protagonista era una mujer-vampiro, la condesa Mircalla Karnstein, personaje basado en Erzsébet Báthory, conocida como la *condesa sangrienta*.

Sin embargo, fue la novela de otro escritor irlandés, Abraham 'Bram' Stoker (1897), la que creó una figura en la que combinó elementos de la cultura de Transilvania con la vida de Vlad III. Esta no representa, como tal, a un ser malvado carente de sentido; por el contrario, la narrativa subyacente es una construcción de un relato que denuncia las características de una sociedad como la rumana, que amenazaba el *statu quo* del poder del Imperio Británico, haciendo necesario aniquilar cualquier tipo de amenaza proveniente del exterior.

La novela de Stoker se ubica más cerca de lo romántico que de lo gótico y esbozaba ideas que se ubican dentro del género de ficción, dado a que el relato se basa en suposiciones de la existencia de un hombre vampiro dedicado a chupar sangre en Londres del siglo XIX y, con ello, descomponer el tejido social británico. Al crear a Drácula, Stoker supuso el nacimiento del arquetipo del vampiro moderno, pero quizás lo más importante de la novela es que supo crear una contraposición de situaciones opuestas: los Cárpatos y Londres; Europa del Este y Occidental; lo rural y lo urbano; la arquitectura del castillo medieval y las edificaciones modernas de la metrópoli londinense; la aristocracia y la burguesía; la superstición y la ciencia; y, por último, la agricultura y la revolución industrial. Stoker (2015) retrataba a un Drácula por fuera del imaginario europeo y muy cercano a los monstruos bíblicos:

Su rostro era marcadamente aguileño, de nariz delgada, ... la frente era alta y abombada y los cabellos, escasos en las sienes ... Sus cejas, muy pobladas, casi se unían por encima de la nariz ... La boca, a juzgar por lo que se podía ver bajo el grueso bigote, era firme y más bien cruel, y sus dientes, particularmente blancos y afilados, sobresalían de los labios ... Sus orejas eran pálidas y extremadamente puntiagudas; el mentón era ancho y fuerte, y las mejillas firmes ... La impresión general que daba era de una palidez extraordinaria ... Sus manos ... me había parecido blancas y finas. Pero al verlas de cerca ... eran bastas y con dedos cortos y gruesos ... Las uñas eran largas y finas, y estaban afiladas. (pp. 120-121)

Stoker, sin duda, no se refirió directamente a la vida de Vlad Tepes, sino que la utilizó como inspiración para crear un personaje al que asignó una serie de características y dones sobrenaturales, por ejemplo, Drácula es excéntrico, rebelde y detractor del poder de la iglesia cristiana; toma posición en las tinieblas, ostenta el título nobiliario de conde y su comportamiento es seductor hacia las mujeres.

Drácula no es sólo un asesino nocturno, es un seductor que aparece en los camastros de jóvenes vírgenes al caer la medianoche, las abraza y les chupa su sangre. El vampiro con su beso mortal

es la fuente del placer y el miedo representado por el erotismo oral. (Mcintosh y Leverette, 2008, p. 15)

Oates (1994) articula la repulsión y el erotismo, donde la antropofagia está presente. Para Martínez-Lucena (2008b), Drácula es el resultado de dos mitos modernos: (1) Frankenstein, donde se produce la aparición del no-muerto, un engendro producto del deseo humano por conseguir la vida por medio de la tecnología; y (2) un superviviente de pandemias que él transmite, un ser inmune capaz de reproducir seres nacidos para la muerte, no para la vida, de ahí que juega con la inmortalidad.

Drácula ha sido objeto de un sinnúmero de lecturas e interpretaciones, por lo que se ha convertido en un clásico de la literatura y ha sido analizado desde diversas líneas del pensamiento social: el psicoanálisis, el posestructuralismo, la deconstrucción, la antropología, el género, los estudios culturales y postcoloniales. En estos escenarios, se ha discutido el valor del contenido de esta obra, que en cada visión analítica permite encontrar un Drácula diferente.

Para unos se trata de una obra conservadora, mientras que para otros es claramente transgresora y adelantada a su tiempo; algunos subrayan su crítica a aquellas mujeres que desean tener más protagonismo en la esfera pública; otros resaltan precisamente su apoyo a esas mismas mujeres; para unos Drácula representa el mundo feudal en clara decadencia mientras que para otros es la personificación del acumulador capitalista con todo el futuro por delante. (Lillo, 2017, p. 60)

Los primeros análisis de Drácula provinieron del psicoanálisis freudiano y lacaniano. Entre ellos destaca *The Psychoanalysis of Ghost Stories* de Richardson (1959): su tesis central era que Drácula representaba una figura paternal que exhibía el complejo de Edipo:

El Conde Drácula encarnaría al progenitor, mientras que Lucy y Mina, las dos jóvenes protagonistas de la narración, representarían a la madre ... El grupo de varones que persiguen al vampiro serían los hijos que pretenden acabar con el padre, ganándose así los favores maternos. (Lillo, 2017, pp. 65-66)

En 1972, Christopher Bentley publicó *The Monster in the Bedroom: Sexual Symbolism in Bram Stoker's Dracula* y declaraba a Drácula como una obra semipornográfica. Para Bentley (1972), la aniquilación de los vampiros posee una fuerte connotación sexual: la estaca representa un aspecto fálico y su estacada representa el acto sexual. Muchas de las aproximaciones psicoanalíticas recaen dentro de la esfera de lo sexual, sobresaliendo lo incestuoso y los actos fálicos, donde la ambivalencia del miedo/deseo sexual y la muerte es recurrente. Drácula representa un código anacrónico, donde se expresa la lucha entre “el bárbaro primitivo y la raza extrajera contaminada proveniente de oriente puede subvertir el sistema de una civilización perfecta a través de una invasión velada, sibilina” (Cueto y Díaz, 1997, p. 97). De esta manera, representa una amenaza que pone en peligro a la familia monogámica, la heterosexualidad, la identidad y los límites del placer de la vida y la muerte. De ahí,

La prueba más palpable del carácter erótico de las relaciones descritas la encontramos en el hecho de que Drácula, tanto en la novela como en las películas, solo se interesa por las mujeres (a los

hombres puede torturarlos o matarlos, pero jamás les chupa la sangre). (Gubern y Prat, 1979, p. 51)

Otra obra importante fue *Purity and Danger* de Douglas (1996), que permitió asentar esta mirada como un relato entre la ciencia y el mito, la civilización y el salvajismo. Esta obra ayuda a problematizar a este personaje dentro de contextos históricos y culturales opuestos como el sistema capitalista industrial del Reino Unido y la sociedad campesina de Rumania.

Drácula es un personaje etnofágico porque, siendo inmortal (salvo por una estaca en el corazón), se alimenta de sangre, una capacidad que le permite dominar la naturaleza. Incluso se puede encontrar en la obra de Stoker un debate ético sobre el límite del humano y de la ciencia por controlar a la naturaleza. Así, tal como ocurrió en la modernidad, la naturaleza en sí, ya separada de su relación con la humanidad, también puede manipularse en nombre del capital.

Esta posición machista pretendía, entre otras cosas, mostrar a la sociedad victoriana como patriarcal machista y temerosa del poder de decisión que la mujer comenzaba a obtener. Por ello, “el prototipo de mujer ideal es aquella que se reconoce tanto física como intelectualmente inferior a los hombres y se considera dependiente del varón en cuerpo y alma” (Gubern y Prat, 1979, p. 54). Por esta razón, las mujeres veneran y tienen una sumisión hacia Drácula, quien busca doncellas para satisfacer su necesidad de sangre, puesto que considera que estas no han “cometido el pecado original” y, por tanto, son merecedoras del sacrificio a su favor.

Otra de las características de Drácula, aunque no es única, es que utiliza la noche para cometer sus actos. De ahí su pseudónimo el “Príncipe de las Tinieblas”, una idea que se sujeta al pecado y el terror. De esta forma, en “Drácula los varones se esfuerzan por recuperar la pureza y el orden social amenazado” (Lillo, 2017, p. 72). En la novela de Stoker, la sangre succionada es un tema que va más allá de un relato fantástico: describe la exaltación a los relatos simbólicos, sexuales, políticas y económicas que estaban presentes en aquella época. Drácula, al igual que los señores feudales, poseía un poder hacia las mujeres de sus vasallos, lo que se conocía como derecho de pernada.

La lectura de Drácula de Stoker implica una mirada histórica sobre el declive del imperio británico a fines del siglo XIX, un declive consecuencia de las políticas internas británicas y actividades del comercio exterior. A esta lectura hay que añadir que Drácula representaba una *colonización inversa*, es decir, los antiguos imperios eran reclamados por los “otros”, una imposición hacia Europa de una *otredad* basada en lo primitivo que atentaba contra el conocimiento civilizatorio occidental. “De ahí que se haya leído la obra como una requisitoria antimperialista y como una advertencia cifrada sobre el peligro de que otras naciones europeas compitieran por la hegemonía internacional que Inglaterra iba perdiendo aceleradamente” (Moraña, 2017, p. 119).

En la novela, el recurso del erotismo funciona como relato que tiende a negar la idea de antropofagia que comete Drácula e instaurar una forma simbólica del instinto sexual más cercano a lo animal, en otras palabras, a la satisfacción personal más que a la de la pareja. Pero más allá de esto, el erotismo en Drácula representa formas de sexualidad que para la época eran consideradas pecaminosas, como

el sadismo, el sexo, el sexo prematrimonial y las orgías. El acto de beber sangre representa una analogía de poder sexual, con ello la idea de riqueza, juventud y belleza. Stoker construye un personaje atípico para los monstruos de aquella época, dado que Drácula no es una creación humana, sino un muerto viviente, lo que le permite estar libre de la consciencia moral que necesita de la sangre de otros humanos para vivir, jugando con ello con la idea de la inmortalidad.

La forma en que Drácula *chupa la sangre* hace una alusión a la relación sádico-erótica. Drácula es selectivo con las mujeres: a las campesinas, después de chuparles la sangre las deja morir; en cambio, la seducción hacia las mujeres provenientes de la burguesía es laboriosa y estas, luego de ser succionadas, no mueren, sino que se convierten en sus amantes.

El peligro del Conde no tiene que ver con la “perversión” de la sexualidad femenina, sino con el intento de un forastero por tomar a las mujeres de otro grupo para hacerlas suyas. El principal conflicto se produciría, pues, entre dos tipos de deseo: el de aquellos que quieren conservar sus posesiones y mantener intactas las diferencias raciales, y el del Conde, que necesita poseer lo que no es suyo para seguir con vida. (Lillo, 2017, p. 74)

Drácula es un personaje seductor que se filtra en la habitación de las doncellas para arrebatárselas su don máspreciado: la virginidad. Estas no pueden resistirse. La clásica escena de irrupción del vampiro en la habitación de la dama simbólicamente representa una relación entre placer y dolor, sexo y agresividad, que también implicaba la transmisión de enfermedades sexuales como tuberculosis y sífilis, temidas para los mortales, pero no para Drácula. Por ello, subvierte el entramado moral y ético victoriano; es una representación del erotismo:

El acto mismo de la vampirización y también su antídoto a través del uso de la estaca evocan el acto sexual de manera evidente. Entonces, en primer lugar, el vampiro representa el mal porque pone en jaque la represión del deseo, específicamente del deseo sexual; una de las preocupaciones fundamentales de la moral victoriana. (Jackson, 1986, p. 87)

La sexualidad del conde está por fuera de las formas aceptadas por los victorianos, en donde el placer y el éxtasis se encuentran presentes, muy alejada a la vida sexual destinada a la reproducción de la especie humana. Con ello, el peligro del orden social y familiar se hace evidente, colocando en crisis a la monogamia como un valor de la burguesía occidental y anunciando de manera indirecta la crisis del Imperio Británico, así como la aparición en la esfera social de la “nueva mujer”, rival directo del poder masculino.

Stoker se hace eco de esa preocupación sobre la mujer nueva a través del personaje de Mina cuando ésta se plantea la posibilidad de un mundo donde la mujer se desenvuelva en el mismo plano de los hombres y lleve un rol más activo. (Cueto y Díaz, 1997, p. 99)

La historia de Drácula está marcada por una profunda significación sexual y misógina. Como antes se mencionó, el interés del conde por los hombres se enfoca en torturarlos o matarlos, pero nunca es chupar la sangre. Drácula es un monstruo *totalizador* que se fundamenta en antagonismos sociales,

que expone las luchas de la especie humana con sus miedos, pero también actúa como una denuncia a las desigualdades y discriminaciones sociales. Con ello, alude a una crítica a los mitos y a la ciencia de aquella época y, actualmente, esta figura aún conserva el sentido crítico social desde varias miradas, como la marxista, feminista, psicoanalítica y de la colonialidad.

Por tanto, Drácula es una figura que representa la violencia y la opresión del sistema feudal, lo que contrasta con la racionalidad y la estabilidad social que la modernidad victoriana había logrado. Esta contradicción se refleja en su bestialismo sexual, interpretable como una forma de sadomasoquismo victoriano y en la lucha entre el bien y el mal que se desarrolla entre él y los caballeros, quienes representan la modernidad civilizada occidental. Finalmente, la victoria de los caballeros simboliza el triunfo de la modernidad, mientras que la derrota de Drácula representa el fracaso de la violencia y la opresión primitiva. Los estudios culturales y literarios sobre el Drácula de Stoker frecuentemente lo categorizan como una víctima de la persecución de los oprimidos y marginados (migrantes) que amenazaban la burguesía británica, creando la necesidad un personaje que se pueda culpar de los males sociales:

En concreto, se ha defendido que el vampiro representa la "otredad" terrorífica de la sexualidad femenina ... la percepción moderna del vampiro se ve distorsionada por la influencia (machista) del mismísimo Conde Drácula, ... en el siglo XVIII, el chupa sangre hizo por primera vez la transición de monstruo de aldea a protagonista literario, a través de los documentos imperiales y los chismes de salón, lo hizo como una femme fatale, una mujer. Hasta bien entrado el siglo XIX ... la mayoría de los vampiros eran mujeres. Ello dio peso ideológico a aquellos que luchaban contra la emancipación sexual de la mujer, porque la obsesión política con la sangre ha sido instrumental a la hora de convertir a cualquier mujer que presentaba el menor interés independiente en el sexo en un vampiro. En términos más generales, parece que el vampiro se identifica con los oprimidos y fuera de la ley. (Neocleous, 2013, p. 4)

Desde esta perspectiva, Drácula es visto como una representación del miedo al "otro", una figura que amenaza los valores y la identidad de la sociedad occidental blanca. Esta idea se basa en la percepción de la época en que el *otro* representaba una amenaza a su cultura y se puede interpretar desde una perspectiva poscolonial, ya que implica la asociación del "otro" con la oscuridad y el mal. El miedo a Drácula no es el de una amenaza vampírica, sino también a una inversión de la colonización, donde el extranjero se convierte en el colonizador. Esto implica una crítica del miedo a lo desconocido y el rechazo a la diversidad cultural. Por tanto, Drácula representa una figura que simboliza el temor a lo ajeno, la amenaza a la cultura occidental blanca y la resistencia al cambio.

4. La representación cinematográfica de Drácula

Drácula y los vampiros se han mantenido como una presencia constante en las industrias culturales, especialmente en el cine, durante casi ocho décadas. En este medio, el conde ha sido presentado como un cadáver viviente cuyas facciones contrastan con la tez pálida, ojos ardientes y

rojizos, los cuales inducen a un hipnotismo. Su postura es refinada y típicamente viste capas con cuellos altos. “Viven al margen de la sociedad, del mundo de los vivos, de la luz y de las leyes. El vampiro es un ser que transita entre la fascinación y el horror y despierta en el espectador emociones contradictorias, embriagadoras” (Brasil, 2013, p. 88).

Los cambios de los vampiros a partir de la figura literaria masculina de Drácula corresponden a un relato de dominación, “frente a la versión femenina del mito ..., centrada en la seducción” (Rodríguez, 2012, p. 211). Con esta idea, el cine crea al personaje perverso, destructivo y seductor que busca poseer a las mujeres bellas para su satisfacción sexual y esclavizar a los hombres.

Este vampiro es presentado como seductor que encarna la promesa de la inmortalidad y el deseo de vivir eternamente, pero a un precio alto: lo infernal como forma de vida. Por ello, el ataúd es su lugar de descanso, la tiniebla es el tiempo de su caminar y la luz, que lo destruye, lo convierte en polvo.

Con más de 70 producciones audiovisuales, entre películas y series de televisión, Drácula ha sido un referente en las narrativas de terror. La primera película que hizo referencia a este personaje fue *Nosferatu* (1922), seguida por *Drácula* (1931) hasta *Bram Stoker's Dracula* (1992). Estos seres sobrenaturales han sido retratados como uno de los íconos más aterradores en el mundo del entretenimiento. A lo largo de estos años, se han presentado diversas interpretaciones de la figura de Drácula y de los vampiros en general, desde películas de terror hasta historias románticas. Sin embargo, lo que sigue siendo común entre todas estas representaciones es la capacidad para generar miedo e inquietud en los espectadores.

En la actualidad, los vampiros han dejado de tener una presencia dominante en el cine de terror. Esto no se debe a que hayan perdido su capacidad de generar miedo, sino más bien a cambios en las percepciones sociales y culturales, y a un desplazamiento de la propia industria cinematográfica que se aparta de la crítica cultural. Sin embargo, la idea de la maldición continúa siendo una parte importante de la representación de los vampiros en la cultura popular, impulsada por la ideología capitalista. Los vampiros son seres condenados a la eternidad y considerados como “muertos en vida, aunque su apariencia y capacidad de seducción los diferencian de lo que hoy en día entendemos como *muertos vivientes*. Estos seres se asemejan más a un aristócrata que a un cadáver” (Del Olmo, 2012, p. 69).

Los vampiros, clasificados como “no-muertos”, se han desvinculado del lado humano de su existencia. En resumen, se puede decir que el vampiro tradicional es un ser condenado a la eternidad, con características físicas y comportamentales que lo diferencian de los seres humanos y de los *muertos vivientes* convencionales, y que se relaciona con el lujo y la seducción (Martínez-Lucena, 2008a).

5. Conclusiones

El monstruo y sus relatos han sido interpretados como un discurso contra la naturaleza, ubicándose en un espacio entre el desorden moral, lo divino y el castigo de las divinidades a los seres humanos por

los pecados humanos. No obstante, existe otra lectura que los posiciona como el “otro”, una alteridad que reprime y libera a los sujetos de las ataduras del poder.

Al ubicar a los monstruos en un espacio de lo fantástico, esto nos conduce a una interrupción de las leyes que gobiernan nuestra vida. Por ello, la literatura de estos personajes cuestiona los modos en que sentimos y nos apropiamos del mundo, porque trasgrede la cotidianidad. Lo monstruoso actúa como parodias en doble vía: (1) representan un darwinismo social y (2) el menosprecio que los colonialistas mantenían hacia los “otros”, especialmente hacia las mujeres, lo que significaba una nula presencia en la política o economía de aquellos años y las colocaba como seres sexualizados con instintos bestiales y perversos.

El vampiro se ha convertido en una obra que se actualiza constantemente y se adapta a los nuevos contextos. Drácula es un personaje en el que la monstruosidad ha sido estilizada: lo grotesco parece que no forma parte de su repertorio, incluso su vestimenta, así como su hogar —un castillo— son más cercanos a los estratos sociales altos. Drácula representa la expresión de los deseos más reprimidos y primitivos del ser humano porque evoca la condición de lo bárbaro que se contrapone con la mirada civilizatoria occidental. Su imagen representa en un inicio a la ruralidad, pero en la novela Stoker se lo representa como un aristócrata carismático que logró acomodarse, por sus intereses, a la forma de vida burguesa británica.

Además, Drácula funciona como una metáfora crítica al capitalismo que se puede concebir como aquel ser que chupa la sangre de sus víctimas, al igual que el capitalista se nutre del esfuerzo de los trabajadores. La naturaleza de Drácula reflejaba los discursos de la sociedad victoriana sobre las “razas inferiores” y sus implicaciones políticas sobre aquellas personas que procedían del extranjero, así como las implicaciones culturales que surgían del contacto entre los británicos victorianos y los otros, los extranjeros. Sin embargo, en el contexto global, Drácula puede ser visto también como esa representación de un capitalismo y un aparato colonial que domina el cuerpo del “otro” para chuparle la sangre —los recursos naturales— que posee. En todo caso, se trata de una metáfora potente que permite observar de forma explícita un sistema productivo que, aunque aparenta tener forma humana, busca devorar los otros cuerpos para subsistir.

En este contexto, la misoginia y el clasismo son aspectos centrales en la historia de Drácula. Aquí se expresan una colonialidad del poder, saber y del género que se han mantenido presentes a lo largo de la historia de Occidente.

Por último, Drácula permanece en la memoria colectiva porque su misterio de vida y muerte es inagotable. Su figura no solo seduce, sino que también se convirtió en aquel personaje que, por más que aterre, nos atrapa con su historia de una alegoría del mal y del bien. Esta alegoría, aunque parece difusa, nos coloca en un lugar donde nos permite criticar los puritanismos que, en muchas veces, ciegan la capacidad de ver al mundo.

Contribución de autoría CREDIT

Xavier Brito Alvarado, Adriana Rodríguez Caguana y Felipe Castro León contribuyeron en el diseño del estudio, la recolección de datos, el análisis estadístico e interpretación de resultados y preparación del manuscrito.

Referencias

- Bartra, R. (1996). *El salvaje en el espejo*. Destino.
- Bentley, C. (1972). The Monster in the Bedroom: Sexual Symbolism in Bram Stoker's Dracula. En M. L. Carter (Ed.), *The Vampire and the Critics* (pp. 25-34). UMI Research Press.
- Brasil, V. (2013). La inmortalidad al alcance de la mirada. El mito del vampiro en las imágenes del cine. *Revista Trama y Fondo*, (35), pp. 83-102.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4574781>
- Canguilhem, G. (1971). *Lo normal y lo patológico*. Siglo XXI Editores.
- Carnero, S. (2003). Marx, El Capital y el mito vampírico. *A Parte Rei: Revista de Filosofía*, (29), 1-5.
- Carver, T. (1984). Making Capital out of Vampires. *Times Higher Educational, Supplement 15*, 9-33.
- Conte, D. (2008). Un bestiario futuro: exorcismos proyectivos en la ciencia ficción. En T. López Pellisa y F. Á. Moreno Serrano (Eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica* (pp. 178-208). Asociación Cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid.
- Cueto, R. y Díaz, C. (1997). *Drácula de Transilvania a Hollywood*. Nuer Ediciones.
- Del Olmo, A. (2012). *El eterno retorno del no-muerto como arquetipo fílmico: Una aproximación a la figura del zombi en la cultura popular contemporánea*. Universitat Ramon Llull.
- Díaz-Polanco, H. (2007). *Identidad, globalización y etnofagia*. Siglo XXI.
- Douglas, M. (1996). *Purity and Danger: an Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. Routledge.
- Eudave, C. (2018). *Bestiaria vida*. Eolas Ediciones.
- Federici, S. (2016). *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Editorial Abya-Yala.

- Fernández, F. (2018). El origen de los seres míticos y su impacto sobre la mente humana. *Argutorio: Revista de la Asociación Cultural "Monte Irago"*, 20(39), 82-93.
- Foucault, M. (2007). *Los anormales*. Fondo de Cultura Económica.
- Graham, E. (2002). *Representations of the Post/Human: Monsters, Alien and Others in Popular Culture*. Rutgers University Press.
- Gregori, A. (2015). *La dimensión política de lo irreal: el componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana*. Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Gubern, R. y Prat, J. (1979). *Las raíces del miedo: Antropología del cine de terror*. Tusquets.
- Haraway, D. (2008). *When Species Meet*. University of Minnesota Press.
- Haro-Ibars, E. (1979). Persistencia de un mito: Drácula, príncipe de las tinieblas. *Tiempo de historia*, 5(50), 114-121. <https://gredos.usal.es/handle/10366/23881>
- Hyman, S. (1962). *The Tangled Bank: Darwin, Marx, Freud and Frazer as Imaginative Writers*. Atheneum.
- Hobbes, T. (2018). *Leviatan*. Deusto.
- Izaola, A. y Zubero, I. (2015). La cuestión del otro: forasteros, extranjeros, extraños y monstruos. *Papers: Revista de Sociología*, 100(1), 105-129. https://ddd.uab.cat/pub/papers/papers_a2015m1-3v100n1/papers_a2015m1-3v100n1p105.pdf
- Jackson, R. (1986). *Fantasy: Literatura y subversión*. Catálogos.
- Le Goff, J. (1999). *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Altaya.
- Lillo, A. (2017). *Miedo y deseo. Historia cultural de Drácula*. Siglo XXI.
- Martínez-Lucena, J. (2008a). Hermenéutica de la narrativa del no-muerto: Frankenstein, Hyde, Drácula y el zombi. *Revista Pensamiento y Cultura*, 11(2), 237-272. <https://pensamientoycultura.unisabana.edu.co/index.php/pyc/article/view/1207>
- Martínez-Lucena, J. (2008b). Muertos vivientes convencionales, y que se relaciona con el lujo y la seducción. *Pensamiento y cultura*, 11(2), 237-261.
- McIntosh, S. y Leverette, M. (2008). *Zombie Culture: Autopsies of the Living Dead*. The Scarecrow Press.

- Moraña, M. (2017). *El monstruo como máquina de guerra*. Iberoamericana.
- Negri, A. (2007). El monstruo político. Vida desnuda y potencia. En G. Giorgi y F. Rodríguez (Comp), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida* (pp. 93-139). Paidós.
- Neocleous, M. (2013). *La economía política de los muertos: la metáfora cognitiva de los vampiros en Marx*. La Haine. https://www.lahaine.org/est_espanol.php/la-economia-politica-de-los-muertos-la-m
- Newitz, A. (2006). *Pretend We're dead: Capitalist Monsters in American Pop Culture*. Duke University Press.
- Pavón-Cuéllar, D. (2023). El vampiro del capital y su pulsión de muerte: vigencia de Marx y Freud ante las actuales violencias estructurales del capitalismo. *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, 62(163), 103-114. <https://doi.org/10.15517/revfil.2023.55063>
- Planella, J. (2007). *Los monstruos*. Editorial UOC.
- Platzeck, J. (2016). El monstruo y el poder: un diálogo entre biopolítica y zombies. *Representaciones*, XIII(1), 77-94. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/108672>
- Oates, J. (1994). *Haunted*. Dutton.
- Richardson, M. (1959). The Psychoanalysis of Ghost Stories. *Twentieth Century*, 166, 419-431.
- Roas, D. (2019). El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación. *Revista de Literatura*, LXXXI(161), 29-56. <https://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/482>
- Rodrigo, I. (2013). El monstruo es del sur: Más allá del límite de la biopolítica. En C. A. Castrillón y J. M. Acevedo Carvajal (Eds), *Marginalia III: Relecturas del Canon Literario* (pp. 167-187). Universidad La Gran Colombia.
- Rodríguez, J. (2012). Imágenes de perversidad: el vampirismo en el arte. En M. Carretero González, D. Díaz Piedra, M. Reyes Martín y S. Rodríguez Fernández (Eds.), *Vampiros a contraluz: constantes y modalizaciones del vampiro en el arte y la cultura* (pp. 211-229). Comares. <http://hdl.handle.net/10481/27432>
- Shaviro, S. (2002). Capitalist Monsters. *Historical Materialism*, 10(4), 281-290.
- Stoker, B. (2015). *Drácula* (M. Montalbán, Trad.). Random House.