

Criminales monstruosos y detectives esotéricos en *Dracula* y *The Beetle*

Aurora Murga Aroca (amurga@ucm.es)

Universidad Complutense de Madrid

Resumen

El género negro cuenta con numerosos adeptos y su lugar en el ámbito académico está cada vez más asentado. Los investigadores, sin embargo, no consiguen ponerse de acuerdo con respecto al origen y las diferencias entre los distintos subgéneros. A pesar de las tendencias restrictivas del pasado, actualmente se tiende a adoptar el término *crime fiction* que amplía el rango de obras analizadas por las clasificaciones tradicionales. Siguiendo esta máxima, este artículo analiza los elementos comunes entre los géneros negro y gótico. De hecho, el análisis de *Drácula* de Bram Stoker y *El Escarabajo* de Richard Marsh revela que estas narraciones, consideradas puramente góticas, también contienen el germen de los arquetipos del criminal y del detective. Además, ambos relatos defienden la superioridad de la razón y de las leyes del mundo civilizado frente a la amenaza de barbarie que suponía la llegada a Londres de Drácula y de El Escarabajo. Este artículo demuestra, por tanto, que la ficción de crímenes no puede desvincularse completamente de su pasado más esotérico ya que ilustra cómo los proto-detectives góticos finiseculares también se apoyaban en los avances tecnológicos y científicos para catalogar, cercar y contener al criminal monstruoso.

Palabras clave: Género negro, gótico, detective, criminal, monstruo.

Monstrous Criminals and Esoteric Detectives in *Dracula* and *The Beetle***Abstract**

Crime fiction counts with a wide readership and an already established status within academia. However, scholars do not seem to agree on a specific origin and definition that clearly distinguishes between detective fiction, hardboiled novels and sensation novels. In fact, despite previous restrictive tendencies, crime fiction criticism is now broadening the spectrum and applying a *noir* lens to a much wider range of works. Following this idea, the present article analyses the common roots of crime fiction and gothic fiction. In fact, a close study of Bram Stoker's *Dracula* and Richard Marsh's *The Beetle* reveals how these gothic narratives *par excellence* already present the prototype of what will become the figures of the criminal and the detective. Moreover, both stories support the superiority of reason and civilization against the threat posed by the arrival in London of Dracula and The Beetle. This article proves that crime fiction and gothic fiction cannot be completely dissociated from each other, since *fin de siècle* gothic detectives also privileged technological and scientific advances over superstition in their quest for cataloguing, persecuting, and containing the monstrous criminal.

Keywords: Crime fiction, gothic fiction, detective, criminal, monster.

El género de crímenes es tan popular como difícil de definir y delimitar, ya que los requisitos necesarios para catalogar una narración como “negra” o policíaca han ido cambiando a lo largo de la historia de la crítica literaria, y se han vuelto más o menos inclusivos dependiendo del periodo. Así, a finales del siglo XIX, algunos críticos literarios comenzaron una campaña para desvincular cierto tipo de novelas, tales como las de Sherlock Holmes, del resto de relatos de crímenes con tintes más sensacionalistas. De acuerdo con estos

críticos, estas novelas, que pasarían a ser conocidas como novelas policíacas o de detectives (*detective fiction*), representaban un significativo cambio de enfoque, porque en lugar de centrarse en lo cruento del crimen, hacían énfasis en la investigación *per se* (Pykett 34). En palabras de Maurizio Ascari, “death and crime –the corollaries of evil– were exorcised by the focus on the enquiry, an incontrovertible proof of the enlightened human potential for good” (1). Es decir, dentro de la novela policíaca, el crimen y las morbosas circunstancias del mismo quedaban en un segundo plano, ya que se hacía hincapié en el uso de métodos de detección innovadores que hacían alarde no solo de la capacidad de raciocinio del detective, sino también de los avances tecnológicos de la sociedad victoriana.

Esta estrategia de utilizar la defensa de la razón y el método científico de estas novelas como marca distintiva para desvincularlas del resto de ficción de crímenes surtió efecto, y para los años veinte y treinta, la *detective fiction* se había asentado como género de pleno derecho dentro del canon literario (Ascari 2). A pesar de ello, para críticos como Howard Haycraft seguía siendo necesario restringir aún más los límites que distinguían la novela policíaca del resto de subgéneros. En su libro *Murder for Pleasure: The Life and Times of The Detective Story* (1941), Haycraft limita el origen de la novela de detectives a Poe, lo que descarta todas las obras de crímenes contemporáneas o anteriores a las de este. Según Ascari, detrás de esta tajante afirmación se esconde el deseo de reclamar la *detective fiction* como un género puramente americano, por lo que se excluyen los orígenes del género en Gran Bretaña y el resto de Europa, donde la ficción policíaca se forjó en contacto con el género gótico y la *sensation fiction*, y contiene por tanto más guiños o referencias esotéricas o sobrenaturales (Ascari 3).

La *sensation novel* proviene de la *Newgate novel*, un subgénero más temprano que narra las aventuras de legendarios criminales del siglo XVIII. La *sensation novel* o novela amarilla mantiene el interés por la figura del criminal, y la intención de conmocionar al lector que tenía la *Newgate*, pero incorpora el uso de un escenario más contemporáneo y urbano, e incluye personajes de clase media y alta (Pykett 33-4). Otra cosa en común entre estos dos subgéneros es la presencia de elementos góticos, lo cual no es sorprendente, ya que en palabras de

Scaggs, las novelas góticas coetáneas fueron también claras precursoras de la *crime fiction* (17).

Tal como se explora en *The Cambridge Companion to Crime fiction*, la ficción de crímenes nació del cruce y contagio entre las *Newgate novels*, la *sensation fiction* y la novela gótica de finales del siglo XIX cuando “the criminal along with the supernatural [was] one of the two main agencies of moral terror in literature” (Bulwer citado en Pykett 19).¹ Es decir, a finales de siglo, tanto el crimen como lo sobrenatural representaban una amenaza similar para la mentalidad victoriana: el literal o figurado retorno de un pasado más primitivo. Así, ambos géneros ahondaban en la confrontación entre el pasado y el presente, la irracionalidad y la ilustración científica, y es más, ambos defendían el triunfo del progreso y la civilización contra la anárquica tendencia atávica del criminal o el monstruo (Scaggs 15-17).

Estas similitudes y cruces entre estos dos géneros comenzaron a ser puestas en relieve a partir de la segunda mitad del siglo XX, ya que dentro de la crítica de género negro se comenzó a cuestionar la anterior tendencia a limitar el estudio académico a la *detective fiction*, y se buscó, por el contrario, ampliar el alcance de la investigación (Ascari 5-6). Es entonces cuando se empezó a adoptar el término *crime novel* en lugar de *detective fiction*, ya que este permitía en análisis de otras narrativas que lidiaban con preocupaciones similares a pesar de no cumplir con todos los requisitos para catalogarlos como novela policíaca (Priestman 1).² Como consecuencia, la narrativa de detectives pasó a formar parte de un género más amplio, “an umbrella term that includes the subcategory of detective fiction, rather than being defined by it as the weak pole of a binary opposition” (Ascari 6).

La investigación llevada a cabo por Maurizio Ascari es un ejemplo de esta nueva tendencia que tiende a abrir el paraguas del género negro para abarcar más obras. En su libro *A Counter-history of Crime Fiction*, Ascari demuestra la hibridación de la ficción de crímenes y la imposibilidad de aislarla de sus predecesores. En palabras de Clive Bloom, el género gótico contribuyó de manera directa al desarrollo de la novela policíaca o de detectives, por lo que es imposible separar la una de la otra a pesar de los muchos intentos por parte de críticos como Haycraft de catalogar el subgénero negro, o la novela policíaca como ficción seria en comparación con el escapismo del gótico:

Other genres owe much to gothic concerns and neither detective fiction nor science fiction can be separated in their origins from such an association. Originating as one of the novel's major forms in the late eighteenth century and marking out much of popular fiction's imaginative territory, the gothic is *the* genre against which critics attempted to separate serious fiction from such popular entertainment and escapism. (Bloom 2)

Concretamente, Ascari se centra en el estudio de la ficción de crímenes durante el siglo XIX, rastreando los cambios sociales y demográficos que llevaron a la aparición de la novela policíaca, y presta especial atención a la interacción entre la novela realista y la gótica o fantástica. El objetivo de su investigación es rechazar la categórica asunción de que la *detective fiction* siempre ha sido realista y recalcar las zonas híbridas en las que las convenciones de uno y otro género convergen (xi-xii).³

La ficción de crímenes y la ficción gótica de finales de siglo XIX en Gran Bretaña comparten, de hecho, las mismas preocupaciones, y el mismo objetivo: localizar al individuo degenerado o criminal, y evitar así el declive de la sociedad hacia la barbarie. Esta atmósfera de fatalidad, que tanto dista del positivismo característico de las primeras décadas de la época victoriana, se debió, entre otras cosas, a la gradual pérdida de la supremacía imperial, industrial y naval de la nación. A esto hay que añadir el gran impacto que tuvieron las teorías darwinianas sobre la evolución y origen de los seres humanos, que acicatearon la ya existente incertidumbre acerca del devenir de la civilización occidental. La teoría de la evolución de Darwin no solo ponía de relieve el carácter metamórfico de la especie humana y la conectaba con el mundo animal, sino que además revelaba el carácter aleatorio de la evolución. Como consecuencia, la visión antropocéntrica del mundo y su fe en el continuo progreso de la especie se tambaleó, lo que provocó que el fin de siglo en Europa estuviese marcado por controversias y miedos acerca de una posible regresión a etapas más primitivas.

Eran, por tanto, tiempos ambivalentes en los que los avances científicos y tecnológicos convivían con el aumento de la criminalidad,

la marginalidad y la pobreza en las grandes urbes. La figura del criminal cobró gran relieve, pues su existencia pasó a ser considerada prueba de la inminencia de esta temida involución. La presencia de delincuentes en las calles de las ciudades europeas recordaba al resto de ciudadanos la fragilidad de la naturaleza humana y el supuesto retroceso que la civilización occidental estaba experimentando. La literatura pronto se hizo eco de esta situación y las narrativas existentes se adaptaron para abordar estas ansiedades. Así, aparecieron nuevos discursos literarios cuyo interés se centraba en la exploración de la identidad humana en general y en el estudio del sujeto *desviado* o criminal en particular. Descubrir al culpable, identificar al elemento infectado entre la multitud se convertía en el principal quehacer de una gran variedad de relatos, puesto que al establecerse una clara distinción entre el hombre sano y el degenerado era más sencillo contener y detener el contagio. Para llevar a cabo la delicada tarea de identificar al criminal, se requería de un emisario de la razón y la ciencia, una figura autoritaria y rigurosa, que evolucionaría hasta dar lugar al detective racional del género negro.

La conexión y mutua influencia entre los dos géneros en cuestión queda patente cuando se observa que en ciertas narrativas góticas se puede adivinar en sus monstruos y exorcistas un esbozo de lo que serán las figuras del detective y del criminal de posteriores novelas de detectives. Este es el caso de *Dracula*, de Bram Stoker, y *The Beetle*, de Richard Marsh, ambas publicadas en 1897, en las que se presenta a un grupo de científicos y doctores cuya misión es desvelar el misterio de la sobrenatural identidad de un criminal monstruoso. No solo encontramos en los “Crew of Light” o “Equipos de la Luz”⁴ de estas novelas una mentalidad y *modus operandi* similar al de detectives posteriores, sino que también encontramos el germen de una investigación lógica y objetiva mediante la cual el monstruo será poco a poco despojado de su aura sobrenatural y finalmente reducido al papel de mero criminal.

Este artículo pretende contribuir a la propuesta de Ascari mediante la demostración de que no solo existen elementos góticos en posteriores ficciones de crímenes, sino que también se pueden observar la presencia de los arquetipos del detective y del criminal en dos de las novelas góticas finiseculares por excelencia. En el caso de

Dracula, “el Equipo de la Luz” cuenta con la colaboración del afamado profesor Van Helsing, que a pesar de hacer uso de métodos esotéricos, también emplea la ciencia para dar caza al vampiro (Ascari 74).⁵ Es más, en *The Beetle*, Paul Lessingham y Sydney Atherton sí que contactan con un detective de profesión llamado Augustus Champnell.

No solo coinciden en su uso de una figura investigadora principal y en la formación de “Equipos de la Luz” masculinos, sino que estas novelas cuentan además con unos criminales muy parecidos. Tanto Drácula como el Escarabajo provienen del extranjero, Rumanía y Egipto respectivamente. Además de su origen extranjero, la criminalidad de ambos se deja traslucir por su extravagante apariencia física. Por último, estos criminales comparten el mismo objetivo, puesto que han llegado a tierras inglesas para vengarse de los desmanes de un hombre (Harker, en *Dracula*, y Lessingham, en *The Beetle*) raptando y corrompiendo a sus mujeres o intereses románticos, Mina y Marjorie respectivamente. Tras pasar una temporada bajo el control del monstruoso criminal, Harker y Lessingham consiguen huir, pero no consiguen zafarse de su pasado, ya que tanto Drácula como *The Woman of Songs* les persiguen de vuelta a Gran Bretaña para recordarles sus devenires por tierras extranjeras.

La llegada de estos seres supone una amenaza para la mentalidad victoriana dada su naturaleza híbrida, sus tendencias hedonistas y sus poderes hipnóticos. Bajo su influencia la población británica corría el riesgo de adoptar comportamientos más impulsivos y amorales, lo que ponía en jaque el progreso de la civilización occidental. Se alzan, por tanto, dos grupos de prestigiosos miembros de la sociedad victoriana a la caza de estos monstruosos criminales. Ambos grupos de detectives cuentan en sus flancos con miembros pertenecientes a las más prestigiosas clases y profesiones de la sociedad británica. Comenzando por el equipo de *Dracula*, este está compuesto por un abogado, Jonathan Harker, un doctor, John Seward, un aristócrata, Lord Arthur Holmwood, y un estadounidense llamado Quincey Morris. La abogacía y la medicina estaban entre las profesiones mejor valoradas dado que esta era una época de grandes innovaciones científicas y tecnológicas, a la par que demográficas y sociológicas. La forzada convivencia en las ciudades de diversas clases sociales

motivó en gran medida la aparición de figuras como las del detective y el criminal para regular la convivencia en las nuevas urbes industrializadas.⁶ Así, la presencia de estos hombres garantizaba la credibilidad e infalibilidad de este *Crew of Light*, que está liderado por el profesor Van Helsing, amigo y maestro del Doctor Seward, y quien no solo es médico y científico, sino también profesor universitario, filósofo y abogado, por lo que reúne toda la autoridad científica y legal necesaria para “unmask [Dracula] and hunt him out” (Stoker 168). Con su “iron nerve, [...] indomitable resolution, [and] self-command” (Stoker 106), Van Helsing ocupa el espacio del detective y guía a los demás en la identificación, búsqueda y captura del monstruo (Ascari 74).

En *The Beetle*, “el Equipo de la Luz” está formado inicialmente por Sydney Atherton, científico, y Paul Lessingham, miembro del Parlamento. Sin embargo, hacia el final de la narración, cuando Marjorie Lindon es raptada por el Escarabajo, Lessingham y Atherton solicitan la ayuda de un detective con el nombre de Augustus Champnell. A partir de ese momento, es Champnell quien toma las riendas de la investigación y, haciendo uso de su experiencia profesional, guía a los otros dos hombres en la búsqueda del criminal. De hecho, el último libro o sección de la novela es narrado en primera persona por Champnell, lo que demuestra el peso que la figura del detective comenzaba a cobrar dentro de la narrativa gótica. Así, las conclusiones y las deducciones finales son cedidas al investigador profesional, que cierra una historia tan difícil de catalogar como su antagonista, el multiforme Escarabajo.

La relevancia del detective dentro de la sociedad victoriana es reiterada en varios momentos en *The Beetle*, por ejemplo cuando Champnell compara la seriedad y confidencialidad del detective privado con la del médico: “... no-one ever does come to me until they are compelled. In that respect I am regarded as something worse even than a medical man” (Marsh 193). Champnell también recibe elogios por parte de los protagonistas de la novela, lo que es descrito en los siguientes términos por Lessingham: “An experienced man of the world, who has been endowed by nature with phenomenal perceptive faculties, and in whose capacity and honour I can place the complete confidence” (Marsh 202). En la misma línea, Atherton

asegura que “if there is a man who can be backed to find a needle in any amount of haystacks it is great Augustus” (Marsh 214). Por tanto, el detective de la novela gótica ya es considerado alguien honorable y con una capacidad de percepción tal, que sería capaz de encontrar una aguja en cualquier pajar. Esto adelanta la construcción que se hará del arquetipo del detective en sucesivas narrativas negras.

Champnell reúne todas los elementos del investigador racional, sereno y observador que caracterizará al detective en posteriores novelas puramente negras. De hecho, en comparación con Van Helsing, Champnell es un retrato más cercano del detective tal y como lo conocemos hoy en día puesto que no hace uso ni de la religión ni de las supersticiones a la hora de cercar al Escarabajo. Champnell muestra siempre una actitud analítica, basando sus deducciones en lo que ve en lugar de dejarse arrastrar por las emociones como hacen Lessingham, Atherton e, incluso, Van Helsing. De la misma manera, en lugar de usar estacas y ajos a la hora de capturar al monstruo, Champnell se vale de dos de los avances tecnológicos más importantes del XIX: el tren y el telégrafo. Es gracias al telégrafo que Champnell es capaz de comunicarse con distintos cuerpos policiales como Scotlad Yard, y así seguirle la pista al Árabe y finalmente rescatar a Marjorie (Marsh 244).

En *The Beetle*, la figura del investigador está más cercana a la del detective que a la del pseudo-exorcista del gótico. Van Helsing es un híbrido entre los dos modelos, ya que a pesar de perseguir y combatir al Conde mediante el uso de los últimos avances científicos y tecnológicos, también recurre al saber popular y al folclore a la hora de clasificar al Conde, no solo como criminal, sino también como vampiro. Van Helsing explica su curioso proceder arguyendo que aún quedan “mysteries in life” que la ciencia no puede explicar (Stoker 171-172). Sin embargo, estos “misterios” a los que se refiere no son necesariamente de origen sobrenatural puesto que no se trata de fenómenos pertenecientes a una realidad intangible, sino que, a pesar de cuan extraños y difíciles de explicar son, su origen es sin duda natural, perteneciente al plano físico de la realidad. Por consiguiente, Drácula no es un ente etéreo, imaginario, y si bien el motivo de su existencia no ha podido ser científicamente determinado hasta ahora, esto no significa que no pueda serlo en un futuro.

La existencia del vampiro se presenta, por tanto, como el resultado de exponer a un sujeto a una serie de condiciones ambientales e históricas concretas. Al observar al vampiro desde esta perspectiva queda desprovisto de su aura sobrenatural, y su monstruosidad es explicada en términos biológicos, y por tanto, científicos. El temible Conde es finalmente reducido a la categoría de desviado o degenerado, un reflejo de lo azaroso de la evolución humana y un ejemplo de los efectos que la temida involución podría tener en el cuerpo y la mente del sujeto moderno.

Descartado como ente etéreo, el estudio de Drácula se centra en su cuerpo y aspecto como principal fuente indicadora de su degradación. Para ello, “el Equipo de la Luz” hace uso de la fisionomía y la frenología, ambas consideradas hoy en día como pseudo-ciencias. La fisionomía se centraba en el análisis de los rasgos faciales, mientras la frenología estudiaba la forma del cráneo, y ambas afirmaban que el equilibrio mental de un individuo se podía deducir por la presencia de ciertas malformaciones o estigmas en su rostro y cráneo.

La idea del cuerpo como espejo del alma estaba muy extendida en la época victoriana debido a que la vista era considerada el único sentido ligado a la razón. La razón era, de hecho, concebida como un único e incorpóreo ojo con el que juzgar y entender el mundo, de tal manera que el peso de lo visual era clave a la hora de otorgar la validez y objetividad a cualquier descubrimiento (Lalvani 8-9). Esta asociación no surgió en el fin de siglo, sino que Descartes ya afirmaba que solo a través del ojo interno de la razón se puede alcanzar la objetividad, mientras que el resto de sentidos son poco fiables en tanto en cuanto su naturaleza es más animal (Lalvani 13-14).

En el siglo XIX, estos argumentos cobraron gran relevancia, ya que era una época en la que el miedo a una posible regresión de la civilización a etapas más primitivas y la necesidad de controlar el aumento de criminalidad en las urbes requería la fácil y objetiva identificación de aquellos sujetos que supusieran una amenaza para el resto de la sociedad. Así, los discursos sobre las diferencias entre humanos y animales se vieron combinados con aquellos sobre la visión como herramienta fiable de detección. Como consecuencia, el

rostro y cuerpo humanos pasaron a ser objeto de intensa evaluación por parte del médico, el científico y el criminólogo con el objeto de hallar patrones comunes que permitieran la clasificación de individuos en dos grupos: sujetos sanos y normativos, y sujetos con inclinaciones criminales y/o antisociales (Orning 83). Cesare Lombroso sostenía que los *born criminals* o criminales innatos podían ser reconocidos por la presencia de ciertas características físicas. En su opinión, el cuerpo humano dejaba ver “the intellect, emotions, and moral nature of the subject it contained” (Hurley 93). Por tanto, los *born criminals* podían ser reconocidos gracias a una serie de rasgos clave o estigmas que denotaban la carencia de racionalidad o moralidad de la persona (Hurley 93). Estos estigmas estaban directamente asociados con el mundo animal, de tal forma que tener una nariz aguileña o una mandíbula marcada podía ser considerado una señal del atavismo y potencial criminalidad del sujeto (Hurley 93).

Así, cuando Harker produce una descripción detallada de la apariencia del Conde en la novela, era de esperar que los lectores contemporáneos reconocieran el uso de la frenología y la fisionomía en su discurso, e identificaran a Drácula como *born criminal*:

I [...] found him of a very marked physiognomy. [...] His face was [...] aquiline, with high bridge of the thin nose and peculiarly arched nostrils; with lofty domed forehead [...]. The mouth [...] was fixed and rather cruel-looking, with peculiarly sharp white teeth. (Stoker 23)

Harker no solo menciona sus rasgos marcados y su particularmente arqueada nariz, sino que también detecta una frente demasiado abombada y unos dientes afilados. También recalca la presencia de orejas puntiagudas, pelos en las palmas de las manos y uñas excesivamente largas entre los atributos de Drácula. Todas estas características se consideran señales de la bestialidad de Drácula debido a su parecido con aves rapaces, lobos y monos, entre otros animales. Además, Drácula parece comprender e identificarse más con lobos, o como él los llama: “children of the night”, que con el propio Harker, de tal forma que no solo su apariencia, sino también sus actos sugieren la presencia de instintos animales en Drácula (Stoker 24).

Cuando Harker tiene la ocasión de ver cómo el Conde desciende por los muros de su castillo como si de un lagarto se tratase, sus sentimientos de incertidumbre y desconfianza se tornan en terror al ver confirmadas sus peores sospechas: el Conde no es humano o, al menos, no completamente humano.

But my very feelings changed to repulsion and terror when I saw the whole man slowly emerge from the window and begin to crawl down the castle wall over that dreadful abyss, face down, with his cloak spreading out around him like great wings. [...] I saw the fingers and toes grasp the corners of the stones [...], and by thus using every projection and inequality move downwards with considerable speed, just as a lizard moves along a wall.

What manner of man is this, or what manner of creature is it in the semblance of a man? (Stoker 39)

En este fragmento no solo se compara a Drácula con un lagarto, sino que también se describe la manera en que su capa cae sobre su cabeza al descolgarse de la ventana como si de alas se tratase, lo que recuerda al animal asociado con vampiros por antonomasia: el murciélago. Viendo que el Conde no solo posee rasgos animales, sino que también es capaz de escalar y descender por empinadas paredes con la agilidad de los mismos, Harker se pregunta qué tipo de criatura con aspecto de hombre es su anfitrión.

Una vez en Londres y con la ayuda de “el Equipo de la Luz,” Harker es finalmente capaz de identificar al Conde como vampiro. A pesar de sus aparentes poderes sobrenaturales, tales como la metamorfosis o la hipnosis, con la ayuda de Van Helsing y sus métodos de dudosa ortodoxia, “el Equipo de la Luz” consigue ir despojando al vampiro de todos y cada uno de sus terribles poderes,⁷ hasta que Van Helsing acaba describiéndole como un mero ejemplo de *born criminal* Lombrosiano:

To begin, have you ever study the philosophy of crime? [...] for it is a study of insanity.[...] There is this peculiarity in criminals. It is so constant, in all countries and at all times, that even police, who know not much

from philosophy, come to know it empirically [...] the true criminal who seems predestinate to crime [...] this criminal has not full man-brain. He is clever and cunning and resourceful; but he be not of man-stature as to brain. He be of child-brain in much. (Stoker 296)

Más que un vampiro, Drácula es finalmente expuesto como un *true criminal* o criminal innato cuyo cerebro no está del todo desarrollado y cuya astucia es, por tanto, inferior a la de cualquiera de los hombres que conforman el “Crew of Light.”

El paso final para desmontar a Drácula y despojarlo por completo de sus poderes sobrenaturales lo da Mina Harker. En su alegato, Mina resume todo lo expuesto por Van Helsing y reduce a Drácula al papel de mero criminal, citando tanto a Lombroso como a Max Nordau. Nordau era un afamado doctor y psicólogo húngaro cuyo libro titulado *Degeneración* fue un auténtico éxito de ventas en el momento de su publicación. En este libro, y haciendo uso de sus conocimientos médicos, Nordau arguye que la sociedad europea de finales de siglo padece de histeria y degeneración (Baldwin 104). Además, expresa su acuerdo con Lombroso con respecto al carácter contagioso de estas tendencias involutivas, por lo que la identificación de los sujetos afectados se convierte en la clave para evitar esta pandemia.

Habiendo leído a ambos, Mina afirma que “the Count is a criminal and of criminal type. Nordau and Lombroso would so classify him, and *qua* criminal he is of imperfectly formed mind” (Stoker 296). Por tanto, a pesar de su condición de vampiro y del misterio que rodea a la figura del Conde al principio de la historia, su identidad es finalmente revelada, no por leyendas y supersticiones, sino gracias a la ayuda de la medicina y la ley. Despojado de todos sus poderes, Drácula queda indefenso ante la civilización y es finalmente asesinado en su ataúd. Así, la investigación científica de los “exorcistas” en *Drácula* los acerca al papel de detectives, al mismo tiempo que el temible monstruo acaba siendo reducido a la categoría de mero criminal (Ascari 74).⁸ A pesar de sus elementos sobrenaturales, *Dracula* cumple en gran medida con la definición de novela de detectives de Haycraft, ya que refleja el triunfo de la ciencia y la ley sobre la superstición, la barbarie o, en otras palabras, el crimen.

El proceso para determinar la naturaleza del Escarabajo es muy parecido al sufrido por Drácula, ya que es igualmente sometido a un intenso escrutinio físico. El Escarabajo, que también recibe el nombre de El Árabe, es descrito por Robert Holt y Sydney Atherton en términos similares a los utilizados por Harker para hablar del Conde. Por ejemplo, lo primero que Holt y Atherton notan es el aspecto de extranjero de El Escarabajo, y lo segundo es su fealdad sobrenatural, hasta el punto que Holt se pregunta si su apariencia es el resultado de alguna terrible enfermedad (Marsh 16). A juzgar por el resto de la descripción fisionómica y frenológica de El Árabe, todo parece indicar que en caso de sufrir alguna enfermedad, ésta no es otra que la degeneración de Nordau. Por ejemplo, la forma y tamaño de su cráneo era tan pequeño y deforme que parecía sugerir la presencia de algo animal. Además, un análisis detallado de su rostro también parece respaldar esta conclusión, puesto que carecía de barbilla y su nariz era tan grande que recordaba al pico de un ave rapaz:

The cranium, and, indeed, the whole skull, was so small as to be disagreeably suggestive of something animal. The nose, on the other hand, was abnormally large; so extravagant were its dimensions, and so peculiar its shape, it resembled the beak of some bird of prey. [...] The mouth, with its blubber lips, came immediately underneath the nose, and chin, to all intents and purposes, there was none. (Marsh 16)

Teniendo en cuenta que las narices aguileñas eran consideradas un ejemplo de los estigmas típicos de los criminales innatos según Lombroso, a El Escarabajo se le asigna el papel de criminal mucho antes de que sus intenciones sean esclarecidas (Hurley 93). El Escarabajo también posee unos enormes y vitales ojos que parecen desmentir la edad que su piel sugiere, y como su accidental desnudez frente a Atherton revela, bajo su indumentaria no hay un cuerpo de hombre: “One startling fact nudity revealed – that I had been egregiously mistaken on the question of sex. My visitor was not a man, but a woman, and judging from the brief glimpse which I had of her body, by no means old or ill-shaped” (Marsh 111). El Escarabajo es por tanto un ser cuya apariencia física confunde y conmociona a cuantos le observan, ya que sus rasgos no solo son animales, sino también

engañosos, liminales. Así, los protagonistas son incapaces de determinar ni su sexo ni su edad.

El descubrimiento de que El Escarabajo es mujer, sugiere que probablemente se trate de la infame “Mujer de las Canciones” de la que Lessingham consiguió huir en su juventud. En un viaje al Cairo, Lessingham es atraído por la voz de una mujer hacia “a sort of café - one of those places [...] in which women sing in order to attract custom” (Marsh 194). Esta mujer, a quien Lessingham se refiere como “Woman of The Songs”, es en realidad una sacerdotisa del culto de Isis. Gracias a su magnética influencia y poderes hipnóticos, la sacerdotisa retiene a Lessingham en este café de mala reputación: “I felt powerless in her grasp as if she held me with bands of steel. [...] There comes a period of oblivion” (Marsh 196). Comienza entonces en la vida de Lessingham un periodo de abandono de dos meses durante los cuales es forzado a presenciar numerosos sacrificios, todos de mujeres blancas, y a corresponder a los avances amorosos de “la Mujer de las Canciones”: “I was lying undressed [...]. By my side knelt the Woman of the Songs. Leaning over she wooed my mouth with kisses” (Marsh 197). El horror y la repulsión que Lessingham siente por los besos de la sacerdotisa hacen que finalmente logre salir de este estado de “emasculación” al que estaba siendo sometido, según sus propias palabras.⁹ A pesar de conseguir escapar, Lessingham no es capaz de acabar con la vida de la sacerdotisa, que logra escabullirse transformándose en un escarabajo.

La identidad de la mujer Escarabajo supone una amenaza para la mentalidad victoriana, especialmente debido a la liminalidad de su identidad sexual, ya que reúne características propias de ambos sexos, lo que entonces se consideraba una señal de degeneración.¹⁰ Una mujer resolutiva y fuerte era considerada peligrosa debido a que su influencia sobre el hombre supondría la feminización, y por tanto degeneración, de este. Esta idea se ve reflejada en las palabras de Lessingham, quien señala que la intención de “la Mujer de las Canciones” era despojarle de su masculinidad: “I knew that she was putting out her utmost force to trick me of my manhood” (Marsh 200).

En su llegada a Inglaterra este extraño ser recibe trato de criminal, y Atherton lo amenaza con “the pains and penalties of the law”

(Marsh 101). Atherton se encarga de recordarle que “this is London, not a dog-hole in the desert”, y que por tanto su comportamiento (como por ejemplo su tendencia a allanar moradas) eran considerados actos delictivos, y él, un ladrón (Marsh 101). Como Van Helsing y Mina Harker en *Dracula*, Atherton también emplea sus conocimientos sobre la legislación en Inglaterra para amenazar a El Árabe/Sacerdotisa. Tanto es así, que cuando el monstruoso criminal confiesa que la razón de su llegada a Londres es vengarse de Lessingham, Atherton intenta convencerlo de que abandone sus planes homicidas e intente consumir su venganza a través de los cauces legales que ofrece la civilización occidental. El Escarabajo desdeña la propuesta, replicando: “What has the Englishman’s Law to do with me?,” y reforzando, así, su identidad de extranjero y criminal a los ojos de Atherton (Marsh 106).

Tras su análisis fisionómico y frenológico, y dados sus continuos actos delictivos, el monstruo gótico también recibe trato de criminal en *The Beetle*, y es finalmente perseguido con todo el peso de la ciencia y la ley. Al contrario que en *Dracula*, sin embargo, Lessingham y Atherton son incapaces de atrapar y asesinar a El Escarabajo, ni siquiera con la ayuda del detective Champnell. Cuando el tren en el que viajaban El Escarabajo y Marjorie sufre un accidente y es intervenido por los protagonistas, solo encuentran el cuerpo inconsciente de Marjorie y, en lugar del cuerpo del criminal, una serie de harapos carbonizados y manchas viscosas. De esta forma, no se desvela si el criminal ha muerto en el accidente o ha conseguido escapar transformándose en escarabajo una vez más.

Resulta curioso que a pesar de emplear una metodología más científica y racional que la usada por Van Helsing en *Dracula*, “el Equipo de la Luz” de *The Beetle* no es capaz ni de asignar una categoría concreta a El Escarabajo, ni de darle caza y acabar con él. Mientras que Drácula es despojado de su aura mística mediante la combinación de ciencia, superstición y religión, la racionalidad y observación empírica de Champnell no resultan eficaces a la hora de desvelar la identidad de El Árabe, cuya vida y supuesta muerte permanecen envueltas en el misterio.

De hecho, el último párrafo de la novela, que también cierra el “registro de casos” del Champnell, revela un cambio en el detective,

ya que sus últimas palabras parecen traicionar su actitud serena y racional del principio y recuerdan a Van Helsing cuando admite que:

So far as I am personally concerned, experience has taught me that there are indeed more things in heaven and earth than are dreamed of in our philosophy, and I am quite prepared to believe that the so-called Beetle, which other saw, but I never, was –or is, for it cannot be certainly shown that the thing is not still existing– a creature born neither of God nor man. (Marsh 276)

El racional Champnell acaba reconociendo que, en palabras de Van Helsing, “there are mysteries in life” que la ciencia aún no ha podido desvelar (Stoker 171). Como resultado de este caso, Champnell se encuentra ahora preparado para asumir que existen criaturas incatalogables como El Escarabajo que no han sido creadas ni por Dios, ni por el hombre (Marsh 276).

A pesar del uso de métodos más científicos y de la incorporación de un detective profesional, “el Equipo de la Luz” en *The Beetle* es vencido por los métodos esotéricos de El Escarabajo. Aunque éste no consigue raptar a Marjorie, sí que logra escapar a la ley y la ciencia victorianas, lo que deja a Champnell confuso y abierto a considerar la existencia de lo sobrenatural. *The Beetle* es, en este sentido, menos eficaz en su defensa de la ciencia y la civilización, y no cierra la puerta a un futuro retorno de El Escarabajo.

En una época en la que una pronta involución de la civilización occidental parecía tangible, la posibilidad de la existencia de seres que eluden cualquier explicación científica cuestionaba la credibilidad de la observación y el raciocinio como herramientas para entender el mundo. Era, por tanto, necesario encontrar métodos alternativos que permitieran identificar a estos seres “neither of God nor man” (Marsh 276), métodos que permitieran responder afirmativamente la pregunta planteada por Van Helsing: “Do you know the altogether of comparative anatomy, and can say wherefore the qualities of brutes are in some men, and not in others?” (Stoker 171).

Dado que distinguir entre aquellos hombres que reunían las características de las bestias y aquellos de carácter ilustrado era una

prioridad, la atención mediática y científica se centró en buscar a los responsables del posible descenso evolutivo que la sociedad industrial estaba experimentando. Así, la ficción de finales del XIX está plagada de detectives y criminales, exorcistas y monstruos, bastante antes de que la novela policíaca, tal y como se conoce hoy en día, surgiera. De la misma manera, también es común encontrar en las obras tempranas del género de crímenes, si no elementos puramente sobrenaturales, al menos el guiño de los mismos, aunque una explicación lógica de los eventos sea dada con posterioridad.

Curiosamente, estos abominables criminales de las novelas góticas finiseculares solían tener un origen, no solo extranjero, sino particularmente oriental o del Este. La expansión del Imperio británico durante la época victoriana está directamente relacionada con el origen de la degeneración en la literatura gótica del momento, ya que durante el reinado de la reina Victoria, Gran Bretaña anexionó de forma directa, o bajo un imperialismo denominado de “libre comercio” territorios tales como Nueva Zelanda, Hong Kong, partes de África, China o Japón (Plunkett et al. 233). De esta manera, productos provenientes del Este del globo comenzaron a llegar al corazón del país, Londres, y desde allí al resto de Gran Bretaña.

La consecuencia directa del libre comercio con estos países fue el contacto, no solo con productos tales como el té, sino también con gentes provenientes de estos lugares del imperio. Ejemplo de esto es el ambiente en los East Docks londinenses, donde comerciantes y marinos procedentes del Este llegaban y convivían con los habitantes autóctonos de la ciudad (Marez 279). Debido al supuesto peligro que el contacto con civilizaciones entonces consideradas menos evolucionadas entrañaba, Londres pasó a ser vista como “a hotbed of physical and mental degeneration” (Ascari 141), y los londinenses un doloroso ejemplo de la involución que resultaría del contacto con aquellos individuos con “qualities of brutes” (Stoker 171).

Sin embargo, en Londres existían suburbios, curiosamente también situados al este de la ciudad, donde se hacinaban centenares de trabajadores ingleses en condiciones insalubres y donde proliferaban las enfermedades y las actividades delictivas. Es más, los hábitos asociados a barrios como el Soho o Whitechapel no se

reducían geográficamente, sino que miembros del acaudalado West End cruzaban frecuentemente las fronteras que, en teoría, dividían el respetable oeste de las zonas de perdición.

A pesar de ello, era más sencillo para la civilización occidental pensar que la influencia involutiva venía de “fuera” antes que plantearse un origen interno de esta enfermedad degenerativa. Así, la identidad extranjera, junto con la caracterización híbrida y animal que se adjudicaba tanto a los criminales como a los monstruos, permitía señalar al otro, al diferente, como culpable de la degeneración que afligía a la sociedad europea. De esta manera, los “Equipos de la Luz,” es decir, los ciudadanos racionales y normativos –y por tanto hombres– eran liberados de toda responsabilidad.

Mediante la creación, la persecución y la destrucción de un criminal tan ajeno y monstruoso, estas obras proporcionaban una sensación de catarsis para los preocupados lectores europeos, que les servía para aligerar su conciencia y salvaguardar la fe en la superioridad y progreso de la civilización occidental. Esta misma sensación de catarsis y seguridad es la que garantizan las posteriores novelas policíacas o de detectives, ya que gracias al énfasis otorgado a la ciencia, las leyes y, en definitiva, al poder y peso de la civilización frente a la brutalidad y la criminalidad, tanto la ficción gótica como la novela negra luchan por explicar lo inexplicable y extirpar al sujeto degenerado del cuerpo de la sociedad civilizada.

Notas

¹ Pykett cita a Edward Bulwer Lytton en su artículo sobre la novela *Newgate* y la *sensation fiction*, y especifica que tal cita ha sido extraída de ‘A Word to the Public,’ in *Lucretia* (1846) y publicada de nuevo en John, Juliet, ed. *Cult Criminals: The Newgate Novels, 1830–47*, Routledge, vol.3, 1998, p. 305.

² De acuerdo con Martin Priestman, este movimiento tuvo lugar a raíz de la publicación del trabajo de Julian Symon, *Bloody Murder*, que llevaba el significativo subtítulo “*From the Detective Story to the Crime Novel*” (1).

³ En palabras del propio Ascari, el objetivo de su libro es “to map

those hybrid zones where its conventions mingle with those of sensation fiction and the ghost story, or else are conflated with the discourses of pseudo-sciences. [...] This volume is thus governed by the need to uncover areas of cross-fertilisation and to make connections, albeit without sacrificing that sense of categories and distinctions that is a fundamental intellectual tool” (xii).

⁴ Este grupo de hombres recibe el título de “Crew of Light” por parte de Craft debido a su fe en el conocimiento, la medicina y la ciencia para iluminar su camino hacia el vampiro (445).

⁵ Ascari reconoce la similitud entre el personaje de Van Helsing y la figura del detective, y arguye que a pesar de su lado esotérico, Van Helsing hace uso de pseudo-ciencias para discernir tanto la identidad, como el paradero de Drácula: “Not only did Stoker choose to explain Dracula’s ‘superpowers’ [...] in pseudo-scientific terms, but he also grounded Van Helsing’s process of detection in similar techniques [...]. ..., Professor Van Helsing is an ironwilled and supple-minded detective of the occult who is able to match his opponent’s superior strength, foiling his ascent to power in the course of a breathtaking duel” (74).

⁶ Londres concretamente, que es la ciudad en la que se desarrollan ambas historias, era conocida como “a hotbed of physical and mental degeneration” (Ascari 141), especialmente hacia el este de la ciudad, donde se llevaban a cabo la mayoría de actos ilegales tales como la prostitución y el tráfico y consumo de estupefacientes, y donde además ocurrieron los famosos asesinatos atribuidos a Jack *The Ripper* (Dryden 66).

⁷ Por ejemplo, Van Helsing intenta proteger a Mina adornando ventanas y puertas con la flor del ajo, y por tanto haciendo uso de leyendas y folclore como si de información empírica y contrastada se tratase. De la misma manera, Van Helsing también recurre al hipnotismo para poder averiguar a través de Mina dónde se encuentra el vampiro en todo momento.

⁸ La identidad del vampiro es finalmente explicada en términos biológicos, en lugar de paranormales: “Drawing on his contemporaries’ faith in the power of science to explain what was once perceived as supernatural, Stoker presented Dracula as a freak of nature and as a criminal rather than as a devil to be ‘exorcised’”(Ascari 74).

⁹ Lessingham declara: “As she drew nearer to me, and nearer, she appeared to be entirely oblivious of the fact that I was anything but

the fibreless, emasculated creature which, up to that moment, she had made of me” (Marsh 200). En otras palabras, Lessingham reclama que es solo bajo la influencia de esta poderosa mujer que su masculinidad se ve dañada, convirtiéndole en alguien débil y sin voluntad que no tiene nada que ver con quién es él realmente.

¹⁰ El término evolución se entendía como un cambio gradual hacia la completa distinción y polarización de las identidades sexuales, de tal forma que cualquier persona que reuniese rasgos o comportamientos de ambos sexos eran considerados sujetos inferiores y degenerados, ya que su mera existencia cuestionaba y complicaba el camino hacia el progreso (Dijkstra 212-213). Así, la llamada “New Woman,” es decir, un nuevo modelo de mujer moderna que reclamaba su autonomía económica y política, era considerada por muchos como un ejemplo de la palmaria involución de la especie (Botting 138). De la misma manera, los Dandies, nombre que se asignaba a aquellos hombres interesados en la estética, su propia apariencia y las artes, también eran considerados degenerados en tanto que afeminados (Kaye 53).

Obras citadas

- Ascari, Maurizio. *A Counter-History of Crime Fiction: Supernatural, Gothic, Sensational*. Palgrave Macmillan, 2009.
- Baldwin, P.M. “Liberalism, Nationalism, and Degeneration: The Case of Max Nordau.” *Central European History*, vol. 13, no. 2, 1980, pp. 99-120.
- Bloom, Clive. *Gothic Horror: A Reader’s Guide from Poe to King and Beyond*, edited by Clive Bloom. Macmillan, 1998.
- Botting, Fred. *Gothic*. Routledge, 1996.
- Craft, Christopher. “‘Kiss me with Those Red Lips’: Gender and Inversion in Bram Stoker’s *Dracula*.” *Dracula*, edited by Nina Auerbach and David J. Skal, W.W. Norton, 1997, pp. 444-459.
- Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Exil in Fin-de-siècle Culture*. Oxford UP, 1986.
- Dryden, Linda. *The Modern Gothic and Literary Doubles: Stevenson, Wilde and Wells*. Palgrave Macmillan, 2003.
- Hurley, Kelly. *The Gothic Body: Sexuality, Materialism, and Degeneration at the Fin de Siècle*. Cambridge UP, 1996.

- Kaye, Richard A. "Sexual identity at the fin de siècle." *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, edited by Gail Marshall, Cambridge UP, 2007. Online, pp. 53-72.
- Lalvani, Suren. *Photography, Vision and the Production of Modern Bodies*. State of New York UP, 1996.
- Lombroso, Cesare. "Atavism and Evolution." *The Contemporary Review*, vol. 68, 1895, pp. 42-9.
- Marez, Curtis. "The Other Addict: Reflections on Colonialism and Oscar Wilde's Opium Smoke Screen." *ELH*, vol. 64, no.1, 1997, pp. 257-87.
- Marsh, Richard. *The Beetle*. Wordsworth, 2007.
- Orning, Sara E.S. *Fleshy Embodiments: Early Modern Monsters, Victorian Freaks, and Twentieth-Century Affective Spectatorship*. California UP, 2012.
- Plunkett, John et al. *Victorian Literature: A Sourcebook*. Palgrave Macmillan, 2012.
- Priestman, Martin. "Introduction: Crime Fiction and Detective Fiction." *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, edited by Martin Priestman, Cambridge UP, 2010, pp. 1-6.
- Pykett, Lyn. "The New Gate Novel and Sensation Fiction." *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, edited by Martin Priestman, Cambridge UP, 2010, pp. 19-39.
- Scaggs, John. *Crime Fiction*. Routledge, 2005.
- Smajic, Srdjan. "The Trouble with Ghost-Seeing: Vision, Ideology, and Genre in the Victorian Ghost Story." *ELH*, vol. 70, no. 4, 2003, pp. 1107-1135.
- Stoker, Bram. *Dracula*, edited by Nina Auerbach and David J. Skal, Norton, 1997.
- Stott, Rebecca. *Fabrication of the Late Victorian Femme Fatale: Kiss of Death*. Macmillan, 1992.