

# El hambre del "otro" o la sombra del vampiro

Miguel García

**P**erdóneseme el atrevimiento, pero ese tétrico súper-héroe de cómic medio murciélago, hoy tan de moda en España por culpa del cine californiano más que por el cómic, siempre me inspiró cierto miedo y temor. No se trata tanto de cuestiones superficiales, de mera apariencia, de "estilismo" (tan en boga en los tiempos que corren), de que el individuo en cuestión exhiba su imponente figura engastada en un traje negro y gris como si fuera su segunda piel, ocultando rostro y manos<sup>1</sup> – los símbolos más importantes para expresar la identidad individual en la ideología burguesa– de la misma forma que un vampiro esconde su faz al reflejo del sol (o de los espejos, tanto vale), resguarda sus manos bajo tupida vellosidad animalesca (los guantes), o que se valga de su peculiar capa para intimidar al ínclito villano de turno...

No, no se trata de eso. Se juega aquí una cuestión más peliaguda e inquietante, que podríamos resumir en la siguiente pregunta. ¿Qué distancia va de *El extraño caso del doctor Jekyll y mister Hyde* (1886), tema luego revisitado en la cinta de Fleming (1941) con la ayuda de un inconmensurable Spencer Tracy, a las teorías del inconsciente freudiano, tan populares, ¡y de qué burda manera!, en el cine norteamericano de los años cuarenta y cincuenta?<sup>2</sup> La respuesta, como veremos, es tan corta como la travesía que los separa: ninguna. En realidad, asusta la enorme rapidez con que el mito del Inconsciente ha evolucionado desde fines del s. XVIII hasta principios del s. XXI; cambio vertiginoso que adensa el símbolo y al mismo tiempo lo simplifica en cada nuevo estadio, aunque siguiendo siempre la lógica que lo construye, que no es otra que la dialéctica del "Otro" inscrita en la ideología burguesa del "Yo".

---

1. Es curiosa la manera en que Batman, trasunto evidente de Drácula, se convierte en un "demonio bueno", aunque considerado detenidamente, quizá sea lo más normal del mundo; quiero decir, que parece que esa posibilidad está implícita en el origen mismo del mito romántico del vampiro. Pensemos en Lord Byron, modelo en el que Polidori, secretario personal del noble, se basa para componer el personaje de Lord Ruthven, protagonista de "El Vampiro": Byron, que simpatiza con la causa de los independentistas hispanoamericanos y bautiza su barco con el nombre de Bolívar, que organiza una expedición militar para combatir por la independencia de Grecia e invierte grandes sumas de dinero en la lucha contra los turcos, vive sin embargo en un exilio auto impuesto desde 1816, pues su vida licenciosa y agitada lo aparta de la buena sociedad inglesa. Cuando Bob Kane, el dibujante, concibe a Batman en 1938, éste no pasa de ser una pobre copia del Supermán de Siegel y Shuster (incluso el motivo que lo lleva a salvar el mundo es asunto de lo más trillado: la venganza); es el guionista, Bill Finger, quien le da la dimensión de héroe trágico típica del vampiro: de la unión de The Shadow, personaje con poderes psíquicos para dominar las sombras (creado para la radio, luego llevado a la novela), y inada menos que Sherlock Holmes, el pobre drogadicto que busca en la morfina descanso a su atormentado cerebro! (también se inspira en las novelas de "Doc Savage"), moldea un personaje experto en artes marciales y brillante científico (su habilidad para fabricar complejos aparatos tecnológicos le ayuda a suplir la ausencia de súper poderes).

Pues en efecto, el "Yo", lo que se ve literalmente desde fuera de nuestra vida, es decir, nuestras acciones cotidianas, nuestras experiencias empíricamente comprobables, está además construido por su "doble", lo "Otro" –o más bien "el otro" Yo, la espeluznante presencia que se intuye si cruzamos el espejo<sup>3</sup> con cuya ayuda acicalamos nuestra persona, precisamente a esas horas en que la luz se muestra todavía indecisa (la medianoche-el amanecer), quiero decir, el breve instante en que nuestro ser no está disociado en dos partes irreconciliables aunque inexcusablemente complementarias. Como digo, esa quimérica posibilidad nos inquieta y al mismo tiempo nos fascina, porque actúa sobre nuestra vida como la parte oculta de un iceberg sobre el Titanic<sup>4</sup>: en cualquier momento la cosa inexplicable que es el azar –¿pero no es la suerte acaso un simple juego de combinatoria?–, puede embestir la cotidianidad más anodina rompiendo el mascarón de nuestra "personalidad diurna" perfectamente establecida, igual que cedió la proa del famoso barco, y aflorar ese "otro" que habita en nosotros, oscuro e inconsciente, que nos causa miedo pero del que, al mismo tiempo, vivimos hambrientos.

Ya Kant prefiguró la división inequívoca entre nuestra existencia, la vida diaria que las circunstancias nos obligan a vivir, y la esencia, aquello que aspiramos a ser<sup>5</sup>. Pero en Kant la división todavía no ha provocado la dolorosa herida que sí separa la razón de la emoción en Rousseau<sup>6</sup>: para éste sólo el grito, el llanto, la risa o la música expresan la auténtica vida del espíritu, pues el lenguaje natural se halla demasiado imbuido de racionalidad, y la razón, aunque es la parte del hombre que rige la existencia, supone sin embargo la dimensión más superficial y despersonalizada de la humanidad. En el fondo la verdad del hombre viene directamente expresada por el lenguaje de las pasiones. Las pasiones son buenas en sí, no tienen la connotación demoníaca del organicismo cristiano-feudal, porque aquí la materia es una realidad espiritualizada, pues el lenguaje de las pasiones vuelve transparente lo corpóreo: son el único lenguaje natural, verdadero, inmanente, que comunica mediante un diálogo silencioso el alma individual, el "otro", lo no racional, con esa otra Alma natural universal. Por eso, en el nivel sensible (es decir, físicamente) el lenguaje natural de las pasiones se expresa en los ritmos y armonías ocultos en la Naturaleza, en una palabra, la música. En ese sentido afirma Rousseau:

Una lengua que no tiene más que articulaciones y voces no tiene, por tanto, más que la mitad de su riqueza; traduce las ideas, cierto, pero para traducir los sentimientos, las imágenes, le es preciso aún un ritmo y los sonidos, es decir una melodía<sup>7</sup>.

---

2. Podríamos encontrar, por supuesto, decenas de ejemplos de esta popularización: uno muy oportuno es *Planeta prohibido* (*Forbidden Planet*, 1956), de Fred McLeod Wilcox, cuyo protagonista (Leslie Nielsen) entró en los anales de la cultura pop más rabiosamente actual a partir de la infumable parodia del cine catastrófico *Aterrizaje como puedas*. Pero esto no viene al caso.

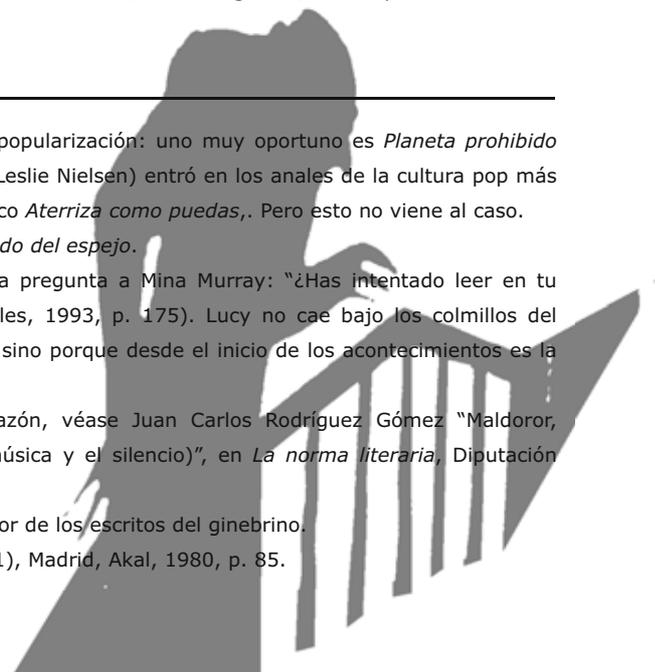
3. Recordemos la desasosegadora lógica del mundo de *Alicia: al otro lado del espejo*.

4. Al principio del libro, en el primer cruce de cartas, Lucy Westenra pregunta a Mina Murray: "¿Has intentado leer en tu propio rostro? Yo sí (...)" (*Drácula*, Madrid, Cátedra, Letras Universales, 1993, p. 175). Lucy no cae bajo los colmillos del Conde porque sea de voluntad más débil, como se ha escrito por ahí, sino porque desde el inicio de los acontecimientos es la más proclive a mirar su "Yo" oculto.

5. Sobre ese desequilibrio entre el fondo oscuro del alma y la razón, véase Juan Carlos Rodríguez Gómez "Maldoror, Zaratustra, Igitur. (Algunas precisiones sobre ideología poética: la música y el silencio)", en *La norma literaria*, Diputación Provincial de Granada, 1984, pp. 195-214.

6. Y eso que Kant se declara en más de una ocasión fervoroso admirador de los escritos del ginebrino.

7. Jean-Jacques Rousseau, *Ensayo sobre el origen de las lenguas* (1761), Madrid, Akal, 1980, p. 85.



Este lenguaje rousseauiano nos introduce en el problema de la distinción entre las dos variantes burguesas de la ideología del "Yo"; en el empirismo anglosajón lo sensible se define como una realidad que no traspasa el nivel empírico; en el naturismo idealista la sensibilidad es una realidad que trasciende lo puramente físico, puesto que la percepción de impresiones funcionaría bajo la acción del espíritu (Kant dirá que tenemos experiencia sensible, empírica, gracias a la intuición), es decir, conllevaría un contenido moral.

Mientras no se quiera considerar a los sonidos más que por la sacudida que excitan en nuestros nervios, no se tendrán los verdaderos principios de la música y de su poder sobre los corazones. (...) Quien quiera filosofar sobre la fuerza de las sensaciones que empiece por separar de las impresiones puramente sensuales las impresiones intelectuales y morales que recibimos por el camino de los sentidos (...)<sup>8</sup>.

Desde esta perspectiva la vida real, del "Yo" racional, consciente, no tiene interés, salvo en la medida en que puede estimular la vivencia interior, la experiencia superior de un Alma o Yo trascendental (lo que vengo llamando "el otro", ese fondo oscuro del alma), entidad plenamente desarrollada por los escritores románticos. En *Diario de un seductor*<sup>9</sup>, Kierkegaard nos presenta al protagonista de su obra precisamente en esos términos y recurre, además, a la literaturización del personaje<sup>10</sup>:

(...) Este es el caso de Él (...), cuanto más se hundía en la realidad, quedaba siempre fuera de ella. No es que le sacara fuera un espíritu del bien, ni tampoco uno del mal; nada puedo afirmar en su contra... Padecía de una exacerbación cerebri, por lo que el mundo real no tenía para él suficientes estímulos, excepto en una forma interrumpida. No se alejaba de la realidad por ser demasiado débil para soportarla, sino demasiado fuerte y precisamente en esa fuerza residía su dolencia. En cuanto la realidad perdía su poder de estímulo, se sentía desarmado y el espíritu del mal venía a acompañarle. De eso, él tenía conciencia en el instante mismo en que le incitaban y en esa conciencia estaba el mal<sup>11</sup>.

¿Quién no reconoce aquí al famoso personaje de Conan Doyle, el detective Sherlock Holmes, cuando confiesa al doctor Watson recurrir a la morfina como vía de escape a esa vida anodina y desalmada a la que se ve abocada su fina percepción intelectual?<sup>12</sup> Y por otra parte, ¿quién no lo

---

8. *Ibidem.*, pp. 95-97).

9. Publicado en 1843, dentro de otra obra mayor, *O esto o aquello*.

10. Quiero decir, evocándolo, sin conocerlo de manera directa, sino a través de las páginas que tal personaje ha escrito contando su experiencia, que es –debe ser– *amorosa*; precisamente este libro magistral, desde mi modesto punto de vista, es el verdadero comienzo de la literatura moderna, pues si Cervantes da principio a la mirada literal/literaria (utilizando los términos de J. C. Rodríguez Gómez en su *Literatura del pobre*, Granada, Comares, 1.994), Kierkegaard inaugura el amor literaturizado como expresión máxima del sujeto estético: primero se construye la posibilidad de mirar de otra forma, sin las signaturas de Dios repartidas por el mundo (la *mirada literal/literaria*), luego surge la sensibilidad interior capaz de llenar ese terrible hueco que es la nueva mirada (el sujeto *estético*), y por último surge el discurso de lo que es la propia existencia (el amor literaturizado: evocado; la hipersensibilidad del auténtico hombre), una vez barrida toda posibilidad de enunciación de los discursos ideológicos anteriores.

11. Cito por la traducción de León Ignacio, Barcelona, Ediciones 29, 1.989, pp. 8-9. Subrayados míos.

12. Inmensa, y fiel al espíritu del original, la adaptación cinematográfica de Billy Wilder, *La vida privada de Sherlock Holmes*, EE.UU., 1.970.

relacionaría con el vampirismo magnético o mental?<sup>13</sup>:

(...) Las víctimas que él causaba eran de un tipo muy especial: no pasaban a engrosar el número de desdichadas que la sociedad condena al ostracismo; en ellas no se advertía ningún visible cambio; vivían en la relación habitual de siempre; respetadas en el círculo de los conocidos, como siempre; y, sin embargo, estaban sufriendo un profundo cambio, en una forma que a ellas les resultaba muy oscura y para los demás totalmente incomprensible. Su vida no estaba rota, como la de las otras seducidas. Y, tan sólo, habían sido obligadas y vencidas dentro de sí mismas (...).

Así como podía decirse que recorría el camino de la vida sin dejar huellas, tampoco dejaba materialmente víctimas por vivir en un tono demasiado espiritual para un seductor, tal como vulgarmente se concibe. En ocasiones, sin embargo, asumía un cuerpo "paraestático" y, entonces, era pura sensualidad.

(...) Para él, los seres humanos no eran más que un estímulo, un acicate: una vez conseguido lo deseado, se desprendía de ellos lo mismo que los árboles dejan caer sus frondosos ropajes; él se rejuvenecía mientras las míseras hojas se marchitaban<sup>14</sup>.

¿Y qué puede querer este vampiro de sus semejantes? No persigue la vitalidad de la sangre joven, las gargantas frescas de las inocentes muchachas, aunque sí acecha siempre entre las almas más tiernas y llenas de ideales; siente la necesidad, no obstante, de bucear en seres que todavía no han tenido contacto con la realidad, que no han sufrido la amarga experiencia del desengaño: para el vampiro psíquico el amor es eterno (puede ser eterno), a condición de vivirlo como la desesperada búsqueda de "momentos", de fugaces vislumbres en el "otro" de aquel remoto despertar a la sensibilidad del recuerdo, porque de eso se trata en el fondo, de coleccionar recuerdos, de amasar avariciosa y compulsivamente memorias de sentimientos pasados. La felicidad se logra sólo en el continuo rescate de imágenes que nuestro espíritu, nuestro fondo oscuro del alma o inconsciente, ha ido experimentado con la caída del primer velo de la inocencia.

Los recuerdos, con el tiempo, se vuelven un precioso tema de conversación y en su alma causará más efecto aquello que conmovió tan profundamente su sentir.

Con frecuencia encontramos en un libro una florecilla seca. Ciertamente, debió ser un momento muy dulce aquel que nos llevó a colocar allí esa flor, pero el recuerdo es aún más dulce<sup>15</sup>.

En cambio para Stoker el inconsciente, o cara oculta del hombre, se asemeja a una máquina-vampiro, un ladrón que se alimenta de cuerpos y de intimidades. A diferencia del vampiro psíquico, su conde Drácula funciona como amenaza completamente corpórea; no persigue apropiarse de los sentimientos, sino de la vida física de los demás (y en el caso de Jonathan Harker pretende suplantar también su manifestación pública: la casa, el trabajo, los amigos, la esposa...). En un pasaje del diario del doctor Seward –cuando advierte a Arthur sobre su amada Lucy, convertida ya a

---

13. Por vampirismo mental no me refiero aquí a esa mezcla de "ciencia" y ocultismo que rezuma El parásito (1894), de Conan Doyle, en la que una vieja solterona succiona la energía vital de sus víctimas para rejuvenecer. Tampoco a la vida que arrebató en las horas de sueño Alban a la condesa María en El magnetizador (1813), de Hoffmann. Nuestro vampiro psíquico es heredero directo de la intuición kantiana.

14. *Diario de un seductor*, op. cit., pp.9-10. Subrayados míos.

15. *Ibidem*, pp. 50-51. Subrayados míos.

la nueva vida-, se nos describen perfectamente las secuelas que va dejando a su paso este vampiro-máquina.

La carrera de esta desgraciada joven tan querida no ha hecho más que empezar. Esos niños cuya sangre ha chupado hasta ahora no son, sin embargo, lo peor que podría ocurrir. Si ella sigue viviendo, como no-muerta, perderán cada vez más sangre y con el poder que ella ejerce sobre ellos, la buscarán todavía más, hasta que les vacíe las venas con su depravada boca. Mas si ella muere realmente, entonces todo cesará: desaparecerán las pequeñas heridas de sus gargantas y volverán a sus juegos, sin ni siquiera saber lo que ha ocurrido. Aunque lo mejor de todo será que, cuando esta no-muerta descanse como una verdadera muerta, el alma de la pobre joven a quien amamos volverá a ser libre. En lugar de cometer perversidades por la noche y degradarse cada vez más durante el día asimilándolas, ocupará el lugar que le corresponde entre los demás ángeles. Por eso, amigo mío, será una mano bendita para ella la que le aseste el golpe de gracia que la liberará<sup>16</sup>.

La perspectiva ideológica ha cambiado. Hablamos de un vampiro que es sólo cuerpo, es decir, su "Yo" sólo refleja/persigue cuerpos, no recuerdos, por eso su imagen no se refleja en los espejos, porque este nuevo espécimen deviene todo él un espejo: sólo busca apropiarse de la imagen corpórea del otro. Repito, nos hallamos en otra coyuntura filosófica; finales del siglo XIX, el positivismo campando a sus anchas, en plena 2ª Revolución Industrial, con un autor inglés, imbuido por tanto de la teoría de la doble experiencia del empirismo de Locke, en la que la realidad tiene una lectura empírica, aunque nunca se descarta una realidad "otra", que no se ve, no se palpa, pero sí se puede rastrear en ciertos indicios, ciertas "pruebas"<sup>17</sup>. Ya lo dice el prólogo a la novela:

La ordenación de estos documentos se pondrá de manifiesto al leerlos. Se ha eliminado todo lo superfluo, para poder presentar verosímilmente una historia que está prácticamente en desacuerdo con las creencias de nuestros días. No existe referencia alguna a cosas del pasado en las que la memoria pueda equivocarse, pues todos los documentos elegidos son rigurosamente contemporáneos, y expresan los puntos de vista de quienes los redactaron, limitados al campo de sus conocimientos respectivos<sup>18</sup>.

El mundo se puede conocer únicamente a través del cruce de miradas sobre el objeto; pero esta verdad filosófica no nos descubre "el-en-sí" del objeto, sino su mera manifestación. Aquí tenemos, pues, la explicación del inmenso "hueco" que supone Drácula como personaje. Stoker nos presenta diversos documentos; los materiales que aporta, qué duda cabe, son en su mayoría retazos íntimos, tales como diarios, cartas, y algún que otro informe, pero el autor los mira como lo que son, documentación, datos objetivos que cualquier juez tendría en cuenta a la hora de resolver un caso. Lo curioso es que si buscamos entre los testigos y los protagonistas de los hechos encontramos una ausencia notable: el supuesto criminal, el vampiro, no aparece, no tiene voz propia; es un inmenso hueco, una ausencia, que sólo se puede rellenar con los testimonios de los demás personajes<sup>19</sup>. El conde nunca habla directamente, pues de otro modo no sería lo que es, una sombra; el vampiro-máquina busca cuerpos que ocupar, de manera muy semejante al modus

---

16. Bram Stoker, *Drácula*, op. cit., p. 398. Subrayados míos.

17. Se trata de la misma lógica discursiva desde la que se construyen las últimas teleseries estadounidenses con que se nos bombardea: *House, C.S.I., El mentalista*,...

18. *Drácula*, op. cit., p. 95.

19. Véase el artículo de Rafael Marín, "Drácula: el espejo en la sombra", revista Gigamesh, nº26, julio de 2000, pp. 20-25.

vivendi del *Allien* de Ridley Scott, porque en realidad no tiene cuerpo. Esa es la paradoja del vampiro positivista. Siendo cuerpo solamente, no tiene cuerpo y debe buscarlo. Aunque la paradoja es sólo aparente, porque hemos visto que el positivismo no puede concebir la vida de otra manera que no sea la puramente carnal, física, material. El "Yo" es un cuerpo más lo "otro"; pero ese "otro" nunca puede ser una realidad que no esté construida por la química y la física modernas: en el vampiro-máquina lo "otro" equivale a las pulsiones del psicoanálisis freudiano: la pulsión de vida (engendrar y dejar descendencia; de ahí su manía de morder cuellos femeninos, para pervivir gracias a la infección general de la humanidad) y la pulsión de muerte.

En efecto, nuestro conde actúa según lo que Freud definió en 1915 bajo el rótulo de pulsiones<sup>20</sup>. Cuando Drácula se mueve lo hace siempre siguiendo un estímulo que no obedece a factores externos, sino a necesidades inherentes a su organismo, en este caso conseguir un cuerpo en el que no-vivir. No se trata de una fuerza puntual que lo arrastre a la acción en un momento determinado; se trata de un impulso sostenido a lo largo del tiempo: sabemos por el diario de Harker que el conde lleva tiempo planificando su marcha a Inglaterra, que pide al joven abogado permanezca un mes a su servicio y que suele estudiar en un mapa de Inglaterra los lugares de su interés en un futuro próximo; por otra parte, no le queda más remedio que seguir las pulsiones, pues huir de ellas no ayuda a cancelar el efecto de tensión que se crea cuando no se satisfacen.

Pero volvamos a la cuestión del cuerpo. ¿Por qué Drácula no posee cuerpo y discurre por la realidad como sombra fantasmal? Respuesta obvia: porque está muerto, aunque condenado a arrastrarse en el mundo de los vivos. Muerto y sin cuerpo, se ve forzado a "encarnarse" y representar la animalidad, la máxima expresión de lo corporal; en la variante ideológica positivista ese "otro" que habita en nosotros no es el fondo oscuro del alma romántica, puesto que para dicha perspectiva el alma es una realidad "metafísica", inverificable<sup>21</sup>; el "otro" es por tanto la sublimación de lo corpóreo (Freud lo llama lo inconsciente o el "ello"), lo animal elevado a la categoría de "divinidad", peligroso porque impide la actuación de nuestra racionalidad (el "yo") y las rígidas normas morales de la sociedad victoriana (el "Super-Yo").

Para sobrevivir Drácula se alimenta de sangre; en el fondo no lo sabemos, ninguno de los personajes ve al Conde en esos menesteres (aunque intuyen que así ha ocurrido entre los velos de ese sueño, ese sopor, que les invade y que precede siempre al vampiro); pero lo que sí conocemos con bastante claridad es que Drácula necesita un cuerpo, pues en otro caso no puede hacerse presente, materializarse, y de ahí que aloje durante un mes a Jonathan Harker; ¿qué hace durante cuatro semanas?, copiar hasta el último gesto de su invitado<sup>22</sup>: su acento, sus amplios conocimientos en asuntos legales y financieros, incluso supera a su modelo en perspicacia, se sorprende el propio Harker, al responder a las preguntas de su repulsivo anfitrión.

---

20. *Pulsiones y destinos de pulsión*, en *Obras completas*, tomo XIV, Buenos Aires, editorial Amorrortu, 1978, pp. 28-34.

21. Juan Carlos Rodríguez Gómez lo expresa muy bien cuando dice que representa "el cuerpo ilimitado, rebelde, libre, sin formas, ni sujeciones": por eso el espejo significa todo lo que rompe las reglas racionales de la sociedad, es decir, el erotismo del cuerpo sin normas, sin tabúes (en el positivismo anglosajón) y la imagen del "Otro" (en el idealismo fenomenológico: la línea Dilthey, Heidegger, Schopenhauer, Kierkegaard, Martin Buber, Sartre, Merlau-Ponty...). "Otra vez el Diablo: la escritura del mal o la cara oculta del criticismo: murciélagos, Borges y espejos", en la revista *Olvidos de Granada*, nº 14, verano de 1986.

22. Cuando las mujeres vampiro alojadas en el castillo reclaman a Drácula el cuerpo del joven extranjero, el conde les promete su preciado trofeo una vez sustraiga la información que éste le pueda suministrar.



Ya en Inglaterra el vampiro comienza la lenta transformación física; mientras él rejuvenece progresivamente, el joven abogado experimenta un lento e inexorable envejecimiento vital<sup>23</sup>. La suplantación debe ser completa y su estrategia incluye atraer/seducir a la esposa de Jonathan<sup>24</sup>. ¿No recuerdan estos pormenores de manera escandalosa a la lógica

de *La invasión de los ladrones de cuerpos*<sup>25</sup>? En ambos casos el vampiro acecha con una estrategia parecida a la de las modernas células terroristas, que vigilan expectantes en estado de latencia el momento adecuado para atacar (células durmientes de Al-Qaida).

Este planteamiento supone desde luego una vuelta de tornillo al mito del vampiro, cuya lógica se simplifica paulatinamente ante las derivaciones de la filosofía positivista (pragmatismo, neoempirismo, estructuralismo, etc...) y termina originando a los zombies de *La noche de los muertos vivientes*, de George A. Romero (1968) con todo el "ruido y la furia" de las vísceras ensangrentadas del cine "gore". El asunto está claro: cuando el hombre ha quedado reducido a su máxima expresión biológica (genes, estímulos eléctricos y reacciones químicas), el vampiro psíquico del romanticismo se convierte en un mero devorador de carne picada, exactamente igual que los espectadores de ese cine hiriente se transforman por cortesía de nuestro mundo globalizado en simples clientes que consumen la carne picada de las grandes hamburgueserías.

Pero eso ya es otra historia de la que no cabe hablar aquí.

Miguel García es Licenciado en  
Filología Hispánica

23. Stoker respeta así parcialmente su proyecto inicial de homenajear *El retrato de Dorian Gray*.

24. La "copia" y suplantación ya la analizó muy bien Rafael Marín en el antes mencionado ensayo.

25. Dirigida por Don Siegel en 1956, dio pie a un honroso remake de Philip Kaufman, *La invasión de los ultracuerpos* (1978). En ambos casos aunque los alienígenas, de oscuro e inexplicable origen vegetal, pueden realizar un clon perfecto de cada habitante de la Tierra y logran imitar las emociones humanas.