

**MITOS SEXUALES MASCULINOS: CASANOVA Y DRÁCULA EN
HISTORIA DE MI MUERTE DE ALBERT SERRA (2013)
MALE SEXUAL MYTHS: CASANOVA AND DRACULA IN ALBERT
SERRA'S *HISTORY OF MY DEATH (2013)***

Antoni Mestre Brotons

Universidad de Alicante, España
antoni.maestre@ua.es

Resumen:

Albert Serra ha convertido su obra cinematográfica en una reflexión sobre la vejez masculina, o más bien el envejecimiento de ciertos arquetipos masculinos, a juzgar por los protagonistas de las películas, que suelen ser hombres ancianos: Don Quijote, los Reyes Magos, Casanova o Luis XIV. Este artículo explora concretamente la sexualidad a partir del filme *Historia de mi muerte* (2013), que confronta dos de los mitos eróticos masculinos más potentes del imaginario cultural occidental: Casanova y Drácula. El director juega con los significados culturales y literarios de ambos arquetipos como sendos emblemas del libertino y el depredador, cuya sexualidad transgrede la moral burguesa y cristiana preponderante. Serra acentúa el carácter maduro de los personajes en la película, presentándolos como iconos de la sexualidad masculina senil. Además, su vejez contrasta con la representación

cinematográfica típica de las personas mayores, cuya sexualidad continúa siendo un tabú.

Abstract:

Albert Serra's films explore male old age or rather the aging of certain male archetypes such as Don Quixote, the Magi, Casanova or Louis XIV. This article specifically analyses how *Historia de mi muerte* (2013) depicts sexuality in old age. The film confronts two of the most famous male myths of Western culture: Casanova and Dracula. As emblems of the libertine and the predator, their sexuality subverts the dominant bourgeois and Christian morals. By emphasising the characters' old age, Serra depicts them as epitomes of male senile sexuality. Additionally, the film brings to the fore the sexual activity of elderly people, which is still a taboo in cinema.

Palabras clave: sexualidad; masculinidad; envejecimiento; libertino; vampiro; arquetipos.

Keywords: Sexuality; masculinity; aging; libertine; vampire; archetype.

Cómo citar: Mestre Brotons, A. (2017). "Mitos sexuales masculinos: Casanova y Drácula en *Historia de mi muerte* de Albert Serra (2013)". *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, nº 15, pp. 63-86. Disponible: <http://www.revistafotocinema.com/>

1. Introducción: el cine como creador de mitos

Albert Serra (Banyoles, 1975), director y productor de cine, estrena en 2013 *Historia de mi muerte* (*Història de la meva mort*), premio Leopardo de Oro del Festival Internacional de Cine de Locarno (Suiza). La película narra el encuentro entre el personaje histórico de Giacomo Casanova con la figura literaria del conde Drácula. La trama se centra en torno a la vejez y la muerte del aventurero veneciano, que escribió unas memorias tituladas *Histoire de ma vie* que nunca concluyó¹; esta elipsis permite a Serra hacer conjeturas sobre cómo habrían podido ser los últimos años de la vida del personaje. Tal interés por reflexionar sobre figuras y relatos de la tradición cultural (rasgo propio de una sensibilidad posmoderna) se refleja en el resto de las obras del autor: en *Honor de caballería* (*Honor de cavalleria*, 2006), se centra en los personajes de Don Quijote y Sancho Panza, mientras que *El canto de los pájaros* (*El cant dels ocells*, 2008) recrea la historia de los Reyes Magos². Por otro lado, en *Los tres cerditos* (*Els tres porquets*, 2013), revisa el famoso cuento popular³. Su obra se adscribe a los parámetros del denominado cine de autor. Al igual que Jaime Rosales, Isaki Lacuesta, Víctor Erice y José Luis Guerín, Albert Serra ha colaborado en varias ocasiones con museos como el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona o la Bienal de Venecia, algo que, según Delgado y Fiddian (2013, p. 13), muestra las películas como artefacto cinematográfico en diálogo con un pasado fantasmagórico y con el

¹ Ediciones Atalanta publicó la traducción española de Mauro Armiño en 2009. Escritas en el siglo XVIII, las memorias de Casanova se publicaron de manera póstuma alrededor de 1825.

² Según Pons Alorda (2015, p. 13), "[e]s un cine que se ríe de los clichés y de los tópicos que sobre los personajes literarios (El Quijote, los Reyes Magos) o reales (Goethe, Hitler, Fassbinder) o las tesis (*Els noms de Crist*) han creado sus no-lectores".

³ El director ha rodado también otras películas como *Crespià, the film not the village* (2003), *El señor ha hecho en mí maravillas* (*El senyor ha fet en mi meravelles*, 2011) y *La muerte de Luís XIV* (*La mort de Louis XIV*, 2016). También es autor de series, cortometrajes y piezas teatrales.

futuro digital, una idea que encaja con la revisión de los arquetipos culturales que el director lleva a cabo en su obra.

Si *Honor de caballería* abandona la épica de la obra original de Cervantes, en *Historia de mi muerte* no hallamos ni un relato de aventuras románticas ni tampoco un cuento de terror gótico al uso. Por lo tanto, carece de banda sonora, elude los interiores cortesanos de los que se suele rodear a Casanova y, en cuanto a Drácula, su caracterización no viene acompañada de efectos de sonido terroríficos, sustos, caracterizaciones grotescas, estética gore ni escenas violentas. Por el contrario, el sonido es ambiental y la luz natural, mientras que el único elemento que remite a la época es el vestuario. Albert Serra despoja a los personajes de todo carácter heroico, los desmitifica mostrándolos inmersos en acciones cotidianas y prosaicas, caracterizándolos de un modo esencial sin la apariencia tradicional que el cine ha divulgado de ellos. Además, en *Historia de mi muerte*, la vejez de los protagonistas intensifica el alejamiento de la representación habitual de ambos como emblemas del seductor libertino en el caso de Casanova o del vampiro depredador en lo que a Drácula se refiere. Serra devuelve la corporeidad (humanidad, mortalidad, imperfección) a actores convertidos en iconos y personajes mitificados (sublimados, idealizados, irreales) quizás como crítica también al *star system* de Hollywood. Así mismo, la vejez, común denominador de los protagonistas de todos sus filmes, refuerza el carácter antiretórico en oposición a la cultura de masas predominante en la actualidad, que favorece cuerpos jóvenes y bellos. La obra del director se convierte, así, en una reflexión sobre la función del cine en la creación y divulgación de mitos, tópicos y clichés, lo cual otorga una dimensión metaficcional a las películas⁴.

La mayoría de reseñas sobre *Historia de mi muerte* insisten en que la película señala el paso del racionalismo y el carácter laico y librepensador de la Ilustración al oscurantismo siniestro del romanticismo, un tránsito que

⁴ González de Canales Carcereny (2017, p. 89) también opina que *Honor de caballería* se ocupa del mito de Don Quijote, más que del personaje literario. En otras palabras, Albert Serra deconstruye el significado cultural asociado a figuras de la tradición cultural que se han convertido en arquetipos del imaginario popular.

simboliza precisamente a través de la vejez y la muerte de Casanova. También resaltan la amenaza que el reino sombrío de Drácula supone para la libertad propia de la era luminosa que representa Casanova; la presencia del primitivismo en la sociedad moderna (Quintana, 2014) o el fin del mundo científico, materialista, urbano y libertino y el retorno de la superstición, el esoterismo, la incultura y la muerte (Cubas, 2014). En una entrevista tras el estreno del filme (García Conde, 2014), el director también alude al contraste entre el deseo y el placer liviano que representa Casanova y la sexualidad más tenebrosa que encarna Drácula. De este modo, surge una dialéctica entre el progreso y el pasado primitivo, la razón y el instinto, que descansa en los contrastes que subraya el filme: Casanova y Drácula, Suiza y los Cárpatos, el día y la noche, la ciudad y el bosque, el interior doméstico y el exterior peligroso. En realidad, la película deconstruye ciertos tópicos del discurso cultural como la dicotomía clásica entre el Siglo de las Luces y el Romanticismo al presentar a Casanova y Drácula como dos versiones complementarias del mismo mito, como veremos más adelante.

2. Los estudios sobre sexualidad, género y vejez en el cine

La finalidad del artículo es concretamente explorar la representación de la sexualidad masculina en la peculiar versión de Casanova y Drácula que Albert Serra ofrece en *Historia de mi muerte*. Serra aborda uno de los tabúes más arraigados en nuestra cultura como es la sexualidad en la tercera edad, pues presenta a estos dos mitos eróticos en su vejez. De hecho, Casanova aparece en este caso más como un sátiro que como un libertino al estilo del conde Valmont; por su parte, Drácula se aleja totalmente de la imagen glamurosa del vampiro cinematográfico al mostrarse como un anciano desaliñado. Así mismo, la película sugiere el envejecimiento y la obsolescencia de tales arquetipos de seductor en una sociedad que rinde culto al cuerpo joven y se afana en enmascarar todo síntoma del paso del tiempo. Teniendo en cuenta el carácter metaficcional de la obra de Serra, para comprender la versión de los mitos masculinos que el director catalán muestra en su obra, se exponen, en un primer apartado, las principales

características del personaje de Casanova tal como ha sido representado en el cine, muy relacionadas además con otros arquetipos similares al del libertino como Don Juan e incluso el *Latin lover*. En un segundo apartado, se explica igualmente el significado sexual de la figura del vampiro, puesto que Drácula no es un simple monstruo asesino, sino una potente metáfora de una sexualidad perversa o desviada. Si bien el Casanova de *Historia de mi muerte* remite a las películas sobre el personaje que rodaron Federico Fellini y Ettore Scola, el vampiro de Albert Serra evoca específicamente el *Drácula de Bram Stoker* (Bram Stoker's Dracula, Francis Ford Coppola, 1992), aunque también haya que tener en cuenta otras masculinidades disidentes como las que representa incluso la figura del diablo⁵. Tras revisar los significados convencionales asociados a los dos prototipos, el artículo prosigue con el análisis de los personajes en *Historia de mi muerte* desde la perspectiva de los estudios sobre sexualidad y género.

Al contrario de lo que ocurre en el ámbito académico angloamericano, no abundan los estudios sobre la representación cinematográfica de la masculinidad ni de la tercera edad (menos aún de sus prácticas sexuales) en el cine español; la mayoría de trabajos sobre este tema en la cinematografía nacional están publicados en inglés. Sally Chivers (2011, p. XVI) indica que la mayoría de películas americanas que presentan a personajes mayores ofrecen una visión bastante estereotipada de la vejez, básicamente equiparada con la disminución de la capacidad física de las personas, si bien matiza que algunos filmes independientes tratan de alejarse de estas representaciones convencionales. Obviamente, la vejez no resulta igual para hombres que para mujeres. En el cine convencional, la masculinidad en la tercera edad se exagera para compensar la inevitable decadencia física, respondiendo así al

⁵ Serra copia concretamente el peinado con el que Coppola caracteriza a su vampiro, convirtiéndolo en el referente más obvio. De todos modos, al operar con arquetipos, obviamente se tiene que considerar la nutrida galería de vampiros cinematográficos, empezando por las versiones de *Nosferatu* de Friedrich W. Murnau (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922) y de Werner Herzog (*Nosferatu, vampiro de la noche*, *Nosferatu: Phantom der Nacht*, 1979) y las protagonizadas por Christopher Lee que hizo la factoría Hammer en los años 60. Otro referente más cercano es la película experimental de Pere Portabella, *Vampir-Cuadecuc* (1970), protagonizada también por Lee, que a la sazón encarnaba la imagen más famosa del personaje.

temor usual de que la virilidad disminuye a raíz del envejecimiento (Chivers, 2011, pp. 99-100). En cuanto al cine español, Matthew J. Marr (2013, p. 62) señala que la representación de la senilidad guarda relación con la caracterización de otras subjetividades marginales por razón de género, sexualidad, raza, clase y sobre todo discapacidad física. Este estudio se refiere específicamente a la sexualidad de las personas mayores y habla de "compulsory asexuality" (asexualidad obligatoria), haciendo un juego de palabras con la famosa expresión acuñada por Adrienne Rich "compulsory heterosexuality". Por lo tanto, describe la vejez en términos de "senescent asexuality" o asexualidad senil (Marr, 2013, p. 75). De este modo, las películas españolas que presentan relaciones románticas en parejas de ancianos como *Elsa y Fred* (Marcos Carnevale, 2005) transgreden la norma común en el cine, que suele dar una visión cómica del asunto. En suma, la sexualidad senil es, como la homosexualidad o la identidad transgénero, una forma de sexualidad marginal (Marr, 2013, p. 77). Partiendo de estas ideas, *Historia de mi muerte*, como veremos, subvierte la asexualidad obligatoria presente en la mayoría de películas de personajes ancianos al mostrar las aventuras sexuales de unos seniles Casanova y Drácula. El carácter grotesco de las relaciones de los personajes con mujeres jóvenes surge como resultado de la transgresión de las convenciones sociales que asocian el sexo a la juventud; en otras palabras, el sexo practicado por los viejos Casanova y Drácula aparece como algo ridículo y estafalario, aunque también expresa un mensaje liberador respecto a las normas religiosas y morales.

3. Casanova: entre el libertino y el sátiro

Tradicionalmente se ha interpretado la figura histórica de Giacomo Casanova como arquetipo del libertino seductor, aunque se ha subrayado escasamente que suele tratarse de un hombre maduro. El término "libertino" irrumpe a finales del siglo XVI en referencia a los librepensadores o aquellos que no siguen la doctrina religiosa, si bien adquiere progresivamente el significado de disoluto. En el siglo XVIII, las imágenes y los escritos libertinos eran sinónimos de lo que actualmente se denomina "pornografía". En estas obras,

aparecen personajes masculinos acaudalados fuertemente antireligiosos que emplean un lenguaje obsceno y protagonizan escenas de desfreno sexual (Phillips, 2005, p. 4). En las obras del marqués de Sade, la actitud del libertino se define esencialmente por el exceso que le proporciona el máximo placer a través de la abyección y la transgresión de todo tipo de normas físicas, morales y religiosas (Phillips, 2005, p. 66).

El tópico que describe a Casanova como libertino aún prevalece en el imaginario cultural pese a las críticas que algunos autores como Phillippe Sollers (2010) han vertido acerca de la falsificación que el cine ha llevado a cabo sobre su figura, especialmente Federico Fellini, que lo retrata como una marioneta senil y ridícula, exponente de una promiscuidad mecánica y estúpida, ignorando absolutamente su faceta como escritor. *El Casanova de Fellini* (Il Casanova di Fellini, Federico Fellini, 1976), junto con *La noche de Varennes* (Il mondo nuovo/La nuit de Varennes, Ettore Scola, 1982), son el referente directo de la versión que Albert Serra ofrece en *Historia de mi muerte*, pues retratan a un Casanova maduro interpretado respectivamente por Donald Sutherland y Marcelo Mastroianni. Fellini adopta un tono paternalista hacia la conducta amorosa y sexual del personaje, caracterizando de un modo grotesco y excesivo su decadencia física como correlato objetivo de su degeneración moral:

El film de Fellini invita a una lectura elíptica del donjuanismo de probada eficacia —el trauma de la madre jamás conseguida—, pero también es una severísima mirada sobre el seductor arrogante como un ser prefascista y autoritario, insensible a la pasión y a la comprensión de los sentimientos, y condenado inexorablemente a la muerte solitaria (Balló y Pérez, 1997, p. 190).

Los comentarios de Balló y Pérez reflejan igualmente el tono reprobador habitual con el que la crítica ha juzgado la figura de Casanova al comparar la disociación de sentimientos y deseo sexual con el autoritarismo y el fascismo. Tal ecuación recuerda la oposición que subraya Binne (2005, p. 26) entre el nacionalismo masculino “normal” y “racional” por un lado, y el perverso ultranacionalismo y el fascismo, asociados a lo “hipermasculino”. Desde este punto de vista, Casanova, Don Juan, Drácula y otros arquetipos asociados a

una masculinidad depredadora en el terreno sexual serían ejemplos de hipermasculinidad de carácter autoritario rechazados por la cultura burguesa. Pedraza y López se sitúan en la línea de Balló y Pérez al enfatizar el carácter estereotipado del Casanova felliniano, presentándolo como “un zombi, una fúnebre marioneta sin ideas personales, sentimientos, puntos de vista”, “un Pinocho”, “carente de verdadera vida” (Pedraza y López, 1993, pp. 281-282). Casanova es descrito como “un objeto sexual portador de una máscara”, un semental destinado a representar las fantasías de omnipotencia sexual que los demás anhelan poseer. Esta visión de Casanova insinúa una cierta mentalidad conservadora propia del amor romántico, según el cual la práctica sexual y afectividad han de estar inextricablemente unidas y, además, las personas mayores deben de ser castas. Fellini caracteriza a un Casanova pervertido según los planteamientos del marqués de Sade, que rechaza toda afectividad en las relaciones y convierte a la mujer en un objeto sexual (Roudinesco, 2009, p. 53).

Por otro lado, el personaje literario de Don Juan ha influido en el desarrollo del arquetipo de Casanova y ambos, a la vez, se consideran referentes de la figura cinematográfica del *latin lover* (Reich, 2004, p. 27). Gil Calvo (2006, p. 290) califica a Casanova de mero seductor mujeriego, si bien define al Don Juan literario de un modo más severo como “transgresor sacrílego”. Mientras que el venecino jamás se opuso a la sociedad estamental del Antiguo Régimen, en cambio Don Juan supone una amenaza al orden social. Gil-Calvo lo describe como un verdadero monstruo, un héroe siniestro o maldito próximo al vampiro y otros oscuros personajes ideados por escritores como Sade, Baudelaire, Lautréamont, Villers de l’Isle-Adam o Huysmans. Lo que caracteriza a Don Juan es la amoralidad y el materialismo, su rechazo a cualquier tipo de preceptos religiosos y convenciones sociales, que redundan en la defensa firme de su independencia⁶. En la misma línea, Balló y Pérez

⁶ La figura de Don Juan tiene su propia tradición literaria; ideado por Tirso de Molina en *El burlador de Sevilla* en el siglo XVII, otros autores lo convierten en protagonista de sus obras más tarde: *Don Giovanni* (1787) de Mozart y Da Ponte; *Don Juan* de Lord Byron (1818-1824); *Les Âmes du purgatoire* de Prosper Mérimée (1834); *Juan de Marana ou la chute d’un ange* de Alexandre Dumas (1836); *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla (1844); *Un*

(1997, p. 185) describen a Don Juan como un seductor romántico que busca infructuosamente a la mujer ideal en todas sus conquistas. No obstante, su conducta sexual desenfundada solo le produce, al fin y al cabo, frustración y melancolía.

Sin embargo, no todos los análisis del personaje de Don Juan coinciden. Si bien Gil Calvo lo presenta como un vividor, otros autores como el psicoanalista Otto Rank consideran que su comportamiento es más bien propio de los dioses grecolatinos, es decir, hace ostentación de una moral precristiana o más bien anticristiana (Smeed, 1990, p. 118)⁷. La perspectiva de Rank nos sirve para sacar a colación una de las imágenes con las que se ha representado al hombre maduro sexualmente activo socialmente reprobado: el sátiro. El ejercicio de una sexualidad libre de imposiciones se ha concebido normalmente (sobre todo según una concepción burguesa y cristiana) como una amenaza a la familia, célula básica del entramado social (Roudinesco 2004, 21). Por lo tanto, lo que en el fondo está en disputa es una concepción burguesa del género y la sexualidad opuesta a otras visiones disidentes, calificadas de heréticas, diabólicas, pervertidas o, como hemos visto, incluso fascistas.

El modelo burgués de masculinidad posee unas implicaciones geográficas concretas. Xavier Andreu (2016, 215) sitúa a Don Juan en el panteón de prototipos masculinos románticos españoles junto a otras figuras como los *majos*, los contrabandistas, los bandoleros y los *calaveras*. Tanto un personaje como otro simbolizan masculinidades mediterráneas o del Sur europeo: este carácter periférico los aproxima al arquetipo del vampiro, procedente del Este. El imaginario romántico los utiliza para reproducir un modelo de masculinidad orientalizada que contrasta vivamente con el prototipo de hombre liberal y burgués, el cual se erigirá en ejemplo a seguir. El libertino y el vampiro aparecen, así pues, como el oscuro reverso de la respetabilidad de clase media. La filiación regional, geográfica o nacional de

hombre de mundo de Ventura de la Vega (1845).

⁷ De modo muy significativo, Smeed denomina el enfoque de Rank "teoría del dios convertido en monstruo" —"god-turned-monster", que explica bastante bien el acercamiento de Casanova a Drácula que Serra narra en la película.

estos arquetipos es importante para poder valorar adecuadamente su significado, ya que la masculinidad periférica del Sur o del Este europeos se opone al patrón de masculinidad liberal, básicamente anglosajona, que otorga un papel crucial a la capacidad productiva en el terreno laboral, la vida familiar y la religiosidad. Andreu explica perfectamente cómo Don Juan, al lado de otros prototipos masculinos y femeninos y otros símbolos culturales forjados por el romanticismo, fueron empleados para estereotipar a España y en general el Sur mediterráneo como un territorio decadente y atrasado que justificaba, al mismo tiempo, la superioridad de los países europeos que se convierten en potencias mundiales a lo largo del siglo XIX: Gran Bretaña, Francia y Alemania.

Los mismos escritores liberales españoles también usaron en buena medida esta imagen exótica y pintoresca para asociarla con el pasado absolutista y el retraso que suponía para un estado moderno. Al igual que las culturas burguesas que se consolidan en otros países, los liberales recurren a estas representaciones arquetípicas para construir un nuevo ideal de nación, basado en las nociones de respetabilidad, decencia y control de la sexualidad (Andreu, 2016, p. 216). Equiparados con el retraso, el oscurantismo, la perversión, la agresividad y la amoralidad, los países sureños y orientales y los modelos de masculinidad y feminidad que se asocian a ellos servirán como ejemplos de un pasado obsoleto que cabe superar. Igualmente, el proyecto de modernidad liberal burguesa era constitutivamente masculino, de modo que lo arcaico, decadente, exótico y premoderno se conciben como atributos femeninos. La rica imaginería romántica se encarga de divulgar toda suerte de tópicos que exaltan los rasgos pintorescos de los países mediterráneos y los convierten en el espejo de una Europa cautivadora y a la vez incompatible con el progreso. Los nuevos estados-nación que surgen de los proyectos políticos liberales remodelan la geografía europea y relegan la ribera mediterránea a la condición de "Otro" interno, fronterizo y marginal (Andreu, 2016, p. 70)⁸.

⁸ Jacqueline Reich también subraya el contraste entre la moderación y el carácter civilizado de los personajes del norte de Europa y las pasiones desbordadas y primitivas de los *latin*

4. Drácula como doble de Casanova

Como destacábamos antes, aparte de una sexualidad agresiva y un materialismo ateo, otro rasgo que acerca el arquetipo de Casanova al de Drácula es su carácter marginal como personaje procedente de una Europa fronteriza y orientalizada. El discurso cultural y político liberal asocia la exhibición de una sexualidad no normativa a un enclave geográfico concreto. Los críticos de la novela de Bram Stoker han estudiado ampliamente este vínculo. En efecto, el vampiro no es un ciudadano occidental, sino que vive en la Europa del Este, un aspecto que ha dado pie a numerosos análisis que, basándose en el origen étnico, interpretan el mito de Drácula como estereotipo oriental del bárbaro que supone una amenaza para el civilizado Occidente. De otro lado, Casanova lleva una vida nómada, puesto que viaja constantemente por diferentes países; su carácter subversivo y aventurero, que lo sitúa por encima de las normas sociales, lo lleva a ser expulsado de Venecia y le impide instalarse en ningún lugar de modo estable. Se trata, pues, de un fugitivo, igual que el conde al escapar de Londres. Tal habilidad para circular libremente a través de fronteras nacionales da cuenta de la identidad fluida de ambos personajes, oponiéndose así a la rigidez de identidades excluyentes como las que impone la cultura liberal del siglo XIX. La inquietud que sugiere la novela de Stoker en cuanto a cuestiones raciales es la amenaza de una "colonización al revés" ("reverse colonization") (Arata, 1990), es decir, la posibilidad que pueblos incivilizados y salvajes conquisten la culta y avanzada Europa. En la obra del escritor irlandés, la victoria sobre el vampiro significa el triunfo de la Ilustración (la Razón) sobre la barbarie del extranjero. Lo que *Historia de mi muerte* insinúa es precisamente la preocupación a la que alude Arata, ya que en efecto, Drácula conquista a Casanova, el monstruo oriental coloniza al civilizado occidental. De todos modos, como veremos, existen más similitudes que diferencias entre ambos arquetipos y, por lo tanto, más que colonización a la inversa, lo que *Historia*

lovers cinematográficos. El modelo de masculinidad mediterránea contiene la atracción de lo primitivo (Reich, 2004, p. 26).

de mi muerte pone de relieve es lo falaz de los binarismos que oponen lo occidental a lo oriental, la civilización a la barbarie o la razón al caos.

Tanto Casanova como Drácula son, desde la óptica cristiana y burguesa, unos perversos: “[...] perversions are sexual activities which involve an extension, or transgression, of limit in respect ‘either to the part of the body concerned or to the sexual object chosen’” (Dollimore, 1991, p. 175). Por ejemplo, en la última escena de la película de Serra, Casanova yace adormilado junto al río y ante Drácula, que bebe de una copa de sangre que luego vierte, como si imitase el rito del sacramento eucarístico, con lo cual se hace patente el juego de espejos entre libertino y vampiro, cristianismo y vampirismo⁹. Dispuestos uno frente al otro, Drácula es el reflejo de Casanova. En consecuencia, no se trata de personajes tan antagónicos como pueda parecer y en este sentido tampoco simbolizan el tránsito del Siglo de las Luces a la oscuridad romántica, sino la coexistencia de ambos paradigmas culturales como caras de una misma moneda.



F1. Drácula.

Desde una perspectiva psicoanalítica, la metamorfosis y el doble son expresiones del deseo subconsciente (Jackson, 1981, p. 62). En este sentido, Drácula no es sino un Casanova llevado al extremo, exagerado, caricaturizado como un monstruo por la cultura occidental burguesa. Según Jackson (1981, p. 119), el vampiro es un espejo del propio yo; según Hugues (2001, pp. 148-149), “the un-dead state is nothing more than a parallel lifestyle”. El

⁹ Como es sabido, la sangre es uno de los símbolos esenciales del cristianismo, aunque se hayan diluido y ocultado sus connotaciones sexuales. La sangre es vida, semen, raza, estirpe y familia (Stevenson, 1988, p. 144).

monstruo supone una proyección imaginaria de las cualidades, los sentimientos, los anhelos y los objetos que el individuo rehúsa reconocer en sí mismo, depositándolos en otro ser o cosa, pese a que en el fondo habiten en su seno. En efecto, tanto el arquetipo del seductor empedernido como el del vampiro depredador son figuraciones del mismo deseo del hombre que codicia una sexualidad sin restricciones morales. La película traza paralelismos entre los dos personajes en varias escenas. Por ejemplo, en Transilvania, Casanova desvirga a una muchacha manipulando su sexo con los dedos, de modo que le mancha los muslos de sangre. En este caso, los dedos funcionan como un instrumento fálico, al igual que los colmillos del vampiro al hundirse en la carne; en cualquier caso, utilizar otros órganos de estimulación sexual distintos al pene constituye una perversión que se desvía de las prácticas sexuales establecidas. Otro ejemplo se observa en la escena en la que Drácula muerde a la chica que antes había desvirgado su alter ego, Casanova. El componente erótico de la secuencia resulta más que evidente, ya que la joven, medio desnuda, experimenta convulsiones mientras el vampiro le chupa el cuello.



F2. Casanova.

El vampiro es, como el libertino, un hombre promiscuo. Stevenson (1988, p. 139) afirma que la promiscuidad es, desde un punto de vista antropológico, una muestra de exogamia, relacionada con la competición entre hombres por

las mujeres y el apetito por la novedad y la diferencia, es decir, la búsqueda de hembras fuera del propio grupo. Según Yu (2006, p. 146), tal anarquía sexual, como la promiscuidad o la homosexualidad, representan infracciones que expresan las ansiedades propias de la época victoriana, en la cual se publica la novela de Stoker. Desde planteamientos psicoanalíticos, en general la literatura de terror revela la insatisfacción y la frustración con una sociedad que bloquea o condena el deseo. Se trata de un instrumento para expresar inquietudes a menudo subconscientes relativas a la identidad en múltiples facetas: nacional, sexual y de género. Concretamente, las películas y novelas góticas (y en especial las que giran en torno al vampirismo) subvierten los tabúes cristianos y las prescripciones morales burguesas. Según Wyman y Dionisopoulos (1999, p. 36), "[...] vampires in general [...] represent a form of sexuality that contrasts with socially acceptable expressions of sexuality." Estas formas disidentes de sexualidad se materializan en la exhibición de una libido sin restricciones, agresividad, promiscuidad, bestialidad, dominación o bisexualidad. No en vano el vampiro manifiesta toda la represión sexual que la moral religiosa censura. En definitiva, el deseo es generalmente transgresor:

El deseo erótico amenaza el orden social porque permite relaciones sociales no previstas por el sistema: relaciones intragénero, interétnicas, intergeneracionales, interraciales, etc. el deseo erótico crea las condiciones que permiten transgredir normas centrales en la reproducción de la estructura social y del orden simbólico de una sociedad dada (Guasch, 2006, p. 87).

En *Historia de mi muerte*, la masculinidad mediterránea, juguetona, sensual, viril y seductora de Casanova se transforma poco a poco en el modelo oriental, lúgubre, salvaje y depravado que encarna Drácula. El libertino y el vampiro se asemejan a otras masculinidades heterodoxas ejemplificadas por el poeta maldito, el ángel caído, el rockero rebelde y, por supuesto, el homosexual. El hecho de que en algunas películas y series de televisión actuales el vampiro simbolice al ser marginal que incluso despierta la simpatía del espectador no hace sino acentuar su alteridad como criatura anormal, excluída y aislada; por ello muchas veces representa identidades

lésbicas o gays o establece similitudes con otros sectores contraculturales (Hugues, 2001, p. 149).

5. Los seductores en la vejez

Roland Barthes (2010, p. 31) indica irónicamente que la "raza" libertina solamente existe a partir de los 35 años. *Historia de mi muerte* enfatiza precisamente la madurez de dos de los iconos masculinos más famosos en el imaginario cultural, ejemplos de potencia sexual. En este sentido, la película no se aleja demasiado de otras representaciones cinematográficas del envejecimiento masculino en las que los personajes se afanan en ocultar los signos de su decaimiento al mostrarse activos sexual y laboralmente (o al menos, ejercitando cualquier tipo de actividad física). En efecto, de acuerdo con una mentalidad tradicional, el hombre tiene que hacer ostentación de su virilidad hasta en la vejez. Al contrario que Fellini, la película de Serra no resulta paródica porque en realidad el director no pretende ridiculizar o criticar a Casanova (o a Drácula), sino despojar a los personajes de su halo mítico para presentarlos en su esencia. Al hacerlo, aparecen dos ancianos activos sexualmente, detractores de la moral burguesa y cristiana¹⁰. Efectivamente, los arquetipos del libertino y el vampiro poseen una actitud antirreligiosa y contraria a los postulados liberal-burgueses, ya que ninguno de los dos ejerce la función de padre ni marido protector, su voluntad no es constituir una familia y acotar su sexualidad al ámbito del hogar, la monogamia y la finalidad reproductiva; tampoco se realizan personalmente mediante el trabajo ni por supuesto abandonan su actividad sexual al llegar a la madurez. En el fondo, no son figuras contrapuestas como ejemplos de la luminosidad ilustrada y del esoterismo romántico, sino que ambos representan el Antiguo Régimen, son resquicios de la cultura pre-liberal y pre-burguesa que se consolida progresivamente a lo largo del siglo XIX. En tal

¹⁰ También Scola retrata a un Casanova maduro algo ridículo en *La noche de Varennes*. Reich (2004, p. 140) afirma que el seductor aparece como una "parodia de su yo anterior", es decir, de su juventud, puesto que al mismo tiempo que reconoce los efectos del envejecimiento, se aferra a una imagen de espectáculo y elegancia. En definitiva, el personaje reproduce la preocupación de hacerse mayor y, por este motivo, intenta enmascarar su senilidad.

época, el sexo se consideraba el "Otro" de la civilización", es decir una amenaza al progreso (Binnie, 2005, p. 17).

En su primer encuentro con el conde, la joven Delfina se niega a cruzar el río que, cual frontera simbólica, separa el castillo condal del pueblo¹¹. La doncella aduce que su padre, un hombre creyente, no lo permitiría. El vampiro trata de persuadirla afirmando: "Entrarías en otro mundo"; un mundo, obviamente, sin religión y, por lo tanto, sin padres que reprimen la sexualidad de sus hijas. Tras desvirgarla, el vampiro le pregunta a la muchacha si se siente diferente, "ahora que todo se te ha abierto" –es decir, se ha "liberado"–, y que por lo tanto podrá engendrar. La joven responde que no pretende tener hijos. Su rechazo a la maternidad, pero a la vez, el temor que siente a desobedecer al padre, expresan la represión de la sexualidad femenina. Al final de la película, Delfina mata a su padre y se marcha con Drácula. Luego muere –y por consiguiente libera– a la otra chica, lo cual constituye otra muestra de sexualidad no normativa –lesbianismo– si tenemos en cuenta el valor simbólico sexual del mordisco en la narrativa vampírica. Delfina se convierte, así pues, en una libertina al estilo de la Justine de Sade.



F3. Drácula y Delfina.

¹¹ De hecho, el topónimo *Transilvania* significa "más allá del bosque" y, en efecto, el misterioso mundo de Drácula está al otro lado, con todas las connotaciones que el término implica, es decir, tanto el "Otro" –el no europeo, el extraño, el diferente–, como lo sobrenatural y lo reprimido.

Como señalaba en el apartado anterior, la figura del vampiro es una representación anticristiana del hombre y la mujer que desobedecen los preceptos de la fe; en consecuencia, está caracterizado como compendio de toda maldad y crueldad. Por otro lado, resulta interesante cómo el retrato naturalista o antirretórico que Albert Serra hace de este arquetipo subraya su carácter humano. A parte del peinado que recuerda a Gary Oldman en la película de Francis Ford Coppola, el vampiro de *Història de la meva mort* posee una apariencia algo descuidada al no ir vestido de aristócrata inglés con capa, alterando así su caracterización prototípica.



F4. El peinado de Drácula

Además, habla con una voz tenue y se muestra capaz de conversar tranquilamente; está desprovisto de colmillos y ojos inyectados en sangre y no se metamorfosea en animales temibles y asquerosos o en niebla. En consecuencia, sin llegar a mostrarse como los posmodernos monstruos que despiertan la empatía de lectores y espectadores en el cine y la literatura actuales,¹² Serra elimina la caracterización asociada a la masculinidad terrorífica con la que se ha representado tradicionalmente al vampiro. De ese modo, el cineasta subraya el componente teatral (la mascarada, la

¹² En efecto, las obras góticas modernas, presentan a monstruos no como seres terroríficos que ponen en peligro el orden establecido; por el contrario, "they retain a fascinating, attractive appeal: no longer objects of hate and fear, monstrous others become sites of identification, sympathy, desire, and self-recognition" (Botting, 2002: 286).

performance) que con el que las personas construyen su género según Judith Butler, algo que se hace aún más patente en el cine o los escenarios:

El género no debe considerarse una identidad estable o un sitio donde se funde la capacidad de acción y de donde surjan distintos actos, sino más bien como una identidad débilmente formada en el tiempo, instaurada en un espacio exterior mediante una *reiteración estilizada de actos*. El efecto del género se crea por medio de la estilización del cuerpo y, por consiguiente, debe entenderse como la manera mundana en que los diferentes tipos de gestos, movimientos y estilos corporales crean la ilusión de un yo con género constante. Este planteamiento aleja la concepción de género de un modelo sustancial de identidad y la sitúa en un ámbito que exige una concepción del género como temporalidad social constituida (Butler, 2007, p. 273-274).

Así, desde el punto de vista de esta autora, se puede comprender la caracterización grotesca de Casanova como sátiro o la apariencia desaliñada de Drácula como una operación que pone al descubierto la mascarada del género masculino, al liberar a los personajes del glamur o el terror con el que convencionalmente se les ha representado. Por lo tanto, ni siquiera son ya un libertino ni un vampiro, sino dos hombres mayores que tienen relaciones sexuales con muchachas.

Por otra parte, al trasladarse a Transilvania, Casanova se distancia de la gentil galantería propia del aristocrático libertino al presentarse por el contrario como precisamente un depredador, igual que Drácula. Así, una de las muchachas del pueblo transilvano confiesa tener miedo de los osos y de los hombres, en concreto de Casanova y su sirviente, Pompeu. "No sé cómo tratarlos", espeta. "Tendrías que ser más mala; eres demasiado buena", le dice el otro. Obviamente, según le insinúa, el temor de la joven tiene que ver con su ansiedad sexual: el adjetivo "mala" alude al quebrantamiento de las normas morales, no a la maldad, la vileza o la crueldad de su carácter. La relación entre el vampiro y sus víctimas, que también se da entre Casanova y esta joven, señala una de las tensiones típicas de los relatos góticos entre la atracción y la repugnancia, paralelo a lo bello y lo horroroso, la sublimación y la abyección (Farnell, 2010: 10)¹³. No obstante, la promiscuidad, como

¹³ La tensión de Casanova con la religión también surge cuando, en una de las

muestra de una sexualidad no normativa, también beneficia a las mujeres al permitirles escapar de las restricciones impuestas por la autoridad patriarcal. De hecho, en una escena de la película, el veneciano asocia de modo explícito el final de su vida con el ocaso de una época, pero no predice el ascenso de la clase burguesa y la cultura liberal, sino precisamente la liberación de la mujer.

Así pues, el discurso de Drácula y Casanova cuestiona el tópico cultural que señala al romanticismo como un retorno a lo oscuro tras el siglo de la razón ilustrada, puesto que, en el fondo, lo que ambos critican es la represión sexual que ejerce la Iglesia sobre la población y especialmente sobre las mujeres. Dana Renga sostiene que Fellini, en su versión sobre Casanova, subvierte el arquetipo de masculinidad propio de la Ilustración. Según esta estudiosa, la obra del director italiano "implicitly articulates a critique of Enlightenment rationality as based on an exclusively masculinist reason that, like Casanova in his popular mythic image, objectifies, seduces, exploits and finally debases all that is feminine" (Renga, 2001, p. 22). En este sentido, si tenemos en cuenta que el sujeto de la Ilustración es, aparte de racionalista, eminentemente masculino, la película de Fellini muestra el declive del patrón hegemónico de masculinidad burguesa ilustrada: "[...] the rational scientific character so typical of Enlightenment is replaced by the vision of a self-doubting and unstable protagonist, realism is replaced by the hyperreal, and mythic stereotype is destabilized and reinterpreted" (Renga, 2001, p. 23). Hay que tener en cuenta que esta estudiosa analiza la representación de Casanova en el cine, pero no el personaje histórico que, como antes señalaba, nunca cuestionó la sociedad del Antiguo Régimen; es decir, la crítica sería inexacta ya que no se puede considerar a Casanova emblema del hombre burgués. Cabe no olvidar que el libertino es ante todo una figura aristocrática, igual que el vampiro, y que, en cualquier caso, sería el modelo

conversaciones con su criado, saca a colación otro tabú: la homosexualidad. Concretamente, se refiere al sacerdote y músico Antonio Vivaldi y sus escauceos amorosos con hombres. De manera irónica, afirma que los curas tienen más libertad dentro de la iglesia que él mismo, que se sitúa fuera como proscrito, con lo cual denuncia la hipocresía de la institución en cuanto a la sexualidad y las rígidas normas que la regulan, constantemente vulneradas por sus propios paladines.

aristocrático de masculinidad el que Fellini pondría en tela de juicio. Aun así, en el caso de *Historia de mi muerte*, como decíamos, Albert Serra rechaza la tradición cinematográfica al presentar a Casanova, no como arquetipo de una sexualidad mecanizada o de un deseo masculino que objetifica a la mujer, sino más bien como alguien que, al preconizar una sexualidad libre, propicia la liberación sexual de las mujeres y anuncia la irrupción del feminismo.

Desde esta perspectiva, Serra desacredita el tópico que afecta a la diferencia entre Ilustración y romanticismo, no solo en cuanto al discurso sobre el género y la sexualidad, sino también en lo que respecta a la geografía. La primera parte de la película se centra en la estancia de Casanova en Suiza y transcurre durante el día, mientras que la segunda ahonda más en el personaje de Drácula y en consecuencia las escenas son nocturnas. Por lo tanto, es cierto que la película juega con las metáforas de la luz y la sombra, que en efecto están asociadas a la ideología de la Ilustración y el racionalismo y también a la religión. De este modo, Casanova viajaría de la Europa cristiana, civilizada y luminosa, a la Transilvania diabólica, salvaje y oscura, de la vida a la muerte, y al fin y al cabo, de la opresión a la libertad. Si bien el personaje veneciano residió efectivamente en Suiza, en cambio el viaje a Transilvania narrado en la película pertenece al terreno de la especulación. A pesar de ello, si bien el Este simboliza lo temible, lo ajeno, su oscuridad también alude, como tópico literario inveterado, al momento propicio para los escauceos amorosos prohibidos que deben de mantenerse ocultos de las miradas censoras moralistas. Por lo tanto, se trata de un terreno donde reside lo reprimido y, en *Historia de mi muerte*, la práctica de una sexualidad desprejuiciada. Por ejemplo, el cortejo de Drácula con la joven Delfina se lleva a cabo en el *locus amoenus* de la orilla del río, durante la noche, lugar y momento propicios para los encuentros amorosos furtivos, típicos de vampiros y amores ilícitos como los del seductor italiano. La práctica del sexo en este lugar alejado del centro de la civilización, en la oscuridad de la noche, la convierte en un asunto privado y revela la doble moral burguesa de la que habla Roudinesco:

En cuanto a los burgueses —desde la Restauración hasta el Segundo Imperio—, podrán abandonarse a su deseo de libertinaje, a sus placeres y a sus vicios, a condición, no obstante, de que censuren la práctica en nombre de la moral pública y respeten, en el seno de la familia, las leyes de la procreación, necesarias para la supervivencia de la humanidad (Roudinesco, 2009, p. 89).

5. Conclusiones

Historia de mi muerte cuestiona una serie de tópicos culturales basados en dicotomías como la Ilustración y el romanticismo, Oriente y Occidente, sensualidad dieciochesca y sexualidad esotérica, juventud y vejez. Además, la película participa en la rica tradición de obras literarias y cinematográficas que han puesto de relieve el proceso mediante el cual la cultura liberal burguesa del siglo XIX desplaza hacia los márgenes aquellos prototipos masculinos y femeninos y conductas sexuales que no considera adecuadas según un paradigma social basado en los límites precisos y las categorías estables; de hecho, la novela gótica del cambio de siglo convierte en monstruos a los diferentes, es decir, los que no se adecuan a los patrones convencionales establecidos en cuanto a la raza, el género, la clase o la sexualidad. El viaje de Casanova hacia Transilvania refleja el acercamiento del libertino, quizás una figura más amable pese a su comportamiento sexual promiscuo y disruptor (que atenta contra el matrimonio, por ejemplo) al monstruo elaborado por la literatura para representar al "Otro" más radical de la cultura burguesa: Drácula, el extranjero del Este, anticristiano, pervertido, bestial, bisexual. Por lo tanto, Albert Serra resalta las semejanzas entre Casanova y el vampiro hasta el punto de convertir a uno en el doble del otro. El hecho añadido de que se trate de dos ancianos acentúa aún más la depravación de los personajes según las convenciones morales de buen comportamiento y rectitud moral. Sin embargo, aunque es cierto que Serra retrata a Casanova como un sátiro, su caracterización es más complaciente que la caricatura ridícula que elabora Fellini. En el fondo, lo que hace es despojar de su monstruosidad a Drácula y de su máscara galante a Casanova

(al fin y al cabo, de la *performance* masculina que el cine ha construido a su alrededor) para presentarlos como dos ancianos que disfrutaban libremente de su sexualidad pese a las normas sociales o religiosas que lo impiden. El director despoja a los personajes de su habitual caracterización como emblemas de la masculinidad seductora o terrorífica y los presenta solamente como dos hombres mayores. Por lo tanto, deconstruye las imágenes convencionales del libertino y del monstruo con el que la mentalidad burguesa rechazaba nociones de género y sexualidad alternativas. Por otra parte, el director, consciente del carácter transgresor de ambos personajes en su época (finales del siglo XVIII), subraya, tal como afirma Casanova en una escena, el lento pero progresivo ataque a las normas que regulan la sexualidad en la sociedad burguesa, entre las cuales tiene un papel destacado la liberación de la mujer. Más que víctimas del deseo masculino, Casanova y Drácula les ayudan a infringir las normas patriarcales y a disfrutar libremente de su sexualidad, igual que ellos disfrutaban de la suya pese a su vejez.

6. Referencias bibliográficas

- Andreu Miralles, X. (2016). *El descubrimiento de España. Mito romántico e identidad nacional*. Madrid: Taurus.
- Arata, S. (1990). The Occidental Tourist: *Dracula* and the Anxiety of Reverse Colonisation. *Victorian Studies*, nº33, pp. 621-645.
- Balló, J. y Pérez, X. (1997). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Barthes, R. (2010). *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid: Cátedra.
- Binnie, J. (2005). *The globalization of sexuality*. London: Sage.
- Botting, F. (2002): Aftergothic: Consumption, Machines and Black Holes. En: *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (pp. 277-300) Cambridge: Cambridge University Press.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Casanova, G. (2009). *Historia de mi vida*. Girona: Atalanta.
- Chivers, S. (2011). *The Silvering Screen. Old Age and Disability in Cinema*. Toronto, Buffalo & London: University of Toronto Press.

- Renga, D. E. (2001). *Ironic Visions: The Undoing of Gender Myths in Italian Cinema and Literature from Fascism to Fellini*. University of California, LA.
- Roudinesco, E. (2004). *La familia en desorden*, Barcelona: Anagrama.
- Roudinesco, E. (2009). *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*. Barcelona: Anagrama.
- Serra, A. (2013). *Història de la meva mort*. España: Anderground Films y Capricci Films.
- Smeed, J. W. (1990). *Don Juan. Variations on a Theme*. London: Routledge.
- Sollers, P. (2010). *Casanova el admirable*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Stevenson, J. A. (1988). A Vampire in the Mirror: the Sexuality of Dracula. *PMLA. Publications of the Modern Language Association of America*, n° 103, pp. 139-149.
- Wyman, L. M. y Dionisopoulos, G. N. (1999). Primal Urges and Civilized Sensibilities. The Rhetoric of Gendered Archetypes, Seduction and Resistance in Bram Stoker's *Dracula*. *Journal of Popular Film & Television*, n° 27, pp. 32-39.
- Yu, E.K.W. (2006). Productive Fear: Labor, Sexuality, and Mimicry in Bram Stoker's *Dracula*. *Texas Studies in Literature and Language*, n° 48, pp. 145-170.