

Cine y vampirismo: deseo y transgresión en “Drácula” de Francis Ford Coppola (1992)

Mariel Ortolano¹

Resumen

La figura de Drácula remite a uno de los mitos de mayor impacto en el imaginario colectivo. El vampiro ha dado lugar a múltiples interpretaciones de orden antropológico y es un también un motivo que el psicoanálisis recupera a la hora de explicar las caras oscuras del deseo, más específicamente, el mecanismo de las relaciones simbióticas. La transposición cinematográfica de Francis Ford Coppola, libremente inspirada en la novela de Bram Stoker (1887), ofrece una interpretación del personaje e indaga, además, en un aspecto no explorado por versiones anteriores. La película es original en tanto reivindica el carácter trágico del personaje mediante la indagación de la imagen del vampiro como sujeto deseante y como objeto de deseo y, a la vez, al establecer una analogía entre este modo de interacción y el vínculo que establece el cine con su espectador.

Palabras clave: cine, vampirismo, deseo, simbiosis.

Abstract

Dracula's figure is associated to one of the most impressive myths of the collective imaginary. The vampire has inspired multiple anthropologic interpretations and it is also a motif to which psychoanalysis often refers to explain the dark sides of desire, most specifically, the symbiotic ways of relationship. Francis Coppola's cinematographic transposition, freely inspired in Bram Stoker's novel of 1887, offers an interpretation of the character and it deepens also into an aspect which has not been explored in previous versions. The film is original in the representation of the vampire both as a desiring subject and as an object of desire and, at the same time, by stating an analogy between this interaction pattern and the one that links cinema and the spectator.

¹ Licenciada en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se dedica a la docencia universitaria (UCES, UB) y a la investigación en el área de semiótica de la imagen audiovisual. Realiza traducciones literarias y estudios críticos para la editorial Colihue. Ha traducido y prologado obras de William Shakespeare (*Romeo y Julieta* y *El mercader de Venecia*), Jonathan Swift (*Los viajes de Gulliver*) y Mark Twain (*Los diarios de Adán y Eva*). mariel_ortolano@yahoo.com.ar

Keywords: cinema, vampirism, desire, symbiosis.

Resumo

A figura de Drácula remete a um dos mitos de maior impacto no imaginário coletivo. O vampiro deu lugar a múltiplas interpretações de ordem antropológico e é também um motivo que a psicanálise recupera à hora de explicar as faces escuras do desejo, mais especificamente, o mecanismo das relações simbióticas. A transposição cinematográfica de Francis Ford Coppola, livremente inspirada no romance de Bram Stoker (1887), oferece uma interpretação do personagem e indaga ademais num aspecto não explorado pelas versões anteriores. A película é original em tanto reivindica o carácter trágico do personagem mediante a indagação da imagem do vampiro como sujeito deseante e como objeto de desejo e, ao mesmo tempo, ao estabelecer uma analogia entre este modo de interação e o vínculo que estabelece o cinema com seu espectador.

Palavras-chave cinema, vampirismo, desejo, simbiose.

Introducción

En relación con la experiencia del espectador cinematográfico, Pascal Quignard plantea una interesante observación que consideraremos como punto de partida de la presente reflexión sobre la vinculación entre el cine y el vampirismo, uno de los motivos más transitados por la ficción cinematográfica, en particular, a través de su figura más poderosa, la del conde Drácula en sus muchas versiones y transposiciones:

Conciente de la ilusión que implica el filme en tanto reflejo, en esta distancia amorosa que lo separa de la pantalla (de la ficción cinematográfica), el espectador olvida y recuerda al mismo tiempo su condición ficticia (como presencia fantasmática-ausencia vivida), una imagen del deseo que se vive del mismo modo que él, en tanto sujeto, se define por su deseo de lo que falta, como una mirada deseante que busca otra imagen detrás de todo lo que ve².

La relativa pasividad del espectador y el momentáneo olvido de sí, ligado a cierta movilización psíquica, se manifiestan siempre que el cine presenta motivos de identificación sobre los cuales el sujeto-espectador proyecta sus propios contenidos psíquicos. Esta movilización es notoria si se considera la repercusión popular del subgénero del terror con su galería de monstruos temibles y queribles. Pero esta fascinación alcanza una expresión notable cuando la ficción presenta, de entre todos los monstruos posibles, la hipnótica figura del vampiro. La dialéctica de la atracción y la repulsión, del amor y del odio que remiten a la concepción freudiana eros-tánatos (el impulso de muerte como contrapartida inconsciente de la libido) encuentra en la pareja vampiro- vampirizado su matiz macabramente erótico; deseo de muerte velado por la ilusión como engaño, invasión subrepticia, disfrazada: la infección de los muertos que usurpan el elemento nutricional de la vida, la sangre, sin que la víctima lo advierta,

² Quignard, Pascal, *Le sexe et l'effroi*, París, Gallimard, p. 10.

en un intento de subvertir la ley de la finitud. Metáfora quizás de la dialéctica de los vínculos humanos en que la vida de cada uno queda absorbida en la vida del otro, en una gradual simbiosis según la cual la individualidad se disuelve y las partes en juego demuestran una virtual anemia psíquica y el aislamiento de todo otro vínculo por fuera de la férrea sujeción a la unión vampírica. Pasión o esclavitud culturalmente celebradas en la tradición del melodrama romántico, en la novela gótica y también, por supuesto, tanto en los versos de la lírica de tradición literaria como en las más cercanas manifestaciones de la canción popular y del melodrama televisivo.

Igualmente preso de esta fascinación, absorbido por el hechizo de la ficción, el espectador en su identificación temerá y amará en el vampiro sus propias tendencias a la posesión fatal de un objeto de deseo siempre inalcanzable, siempre retaceado, el deseo irrenunciable de vivir de manera vicaria una pasión que siempre retorna, más allá de los límites del bien y del mal.

Tras una larga historia de versiones sobre la figura del vampiro, “Bram Stoker’s Dracula” de Francis Ford Coppola será el centro de la analogía que proponemos entre cine y vampirismo. Coppola construye una película que transpone la historia del vampiro Drácula según la novela del escritor irlandés Bram Stoker; su visión personal enriquece la larga fila de transposiciones cinematográficas sobre el personaje y sobre otros desdichados seres de la noche, ya que su versión se centra en una gran metáfora: el vampiro como objeto de deseo doblemente imposible: en principio, *imposible* por su condicional ficcional y por su naturaleza ilusoria dentro del universo diegético. Como muerto vivo, el vampiro es doblemente ausente, como personaje y como reflejo; presencia -ausencia que caracteriza también a la imagen cinematográfica. La fascinación hipnótica que ejerce Drácula sobre sus víctimas se asocia en la visión del Coppola al deseo que reúne al espectador con el cine.

La sombra del vampiro: el mito de Drácula en la literatura y en el cine

El arte, la literatura, el cine, han creado monstruos que metaforizan, en términos jungianos, la sombra de cada ser humano; *sombra* entendida como la instancia psíquica que es portadora de los aspectos reprimidos por la conciencia individual, pero que en su raíz más profunda remiten a arquetipos universales, aquellos que forman parte del inconsciente colectivo. Cada cultura ha creado sus propios monstruos: fantasmas, ogros, brujas, hadas. De entre todas estas variantes, el mito del muerto vivo, el vampiro, entidad cuya fuente se remonta a las antiguas leyendas de la zona de los Balcanes, parece mantener vigente toda su potencia a la luz de las permanentes reelaboraciones del mito por parte de literatos, cineastas y artistas de la imagen.

En las tierras de Europa Oriental eran frecuentes los casos de sugestión colectiva que fortalecieron la creencia de que ciertos seres podían sobrevivir a su muerte de manera parcial, que salían de sus tumbas y deambulaban por la noche para contaminar el alma y los cuerpos de la gente. Las consecuencias en que derivó esta costumbre llamaron la atención incluso de autoridades civiles y religiosas que debieron poner límites a la tendencia popular a profanar tumbas para aplicar el consabido ritual de clavar una

estaca en el corazón del muerto y cortarle la cabeza a modo de exorcismo. Las plagas y pestes tan comunes en la Edad Media pueden haber movilizado la creencia supersticiosa en la incidencia de agentes malignos que mordían a sus víctimas para usurpar su vitalidad. La tradición fue asociando al vampiro, animal alado que se alimenta de sangre y participa de la naturaleza del roedor, causante de otras plagas, a la figura sobrenatural del muerto que sobrevive succionando la sangre de los vivos.

La leyenda se vinculó en la zona de Hungría a la figura histórica de un príncipe valaco llamado Vlad Draculea, hijo de Vlad Dracul, de la Orden del Dragón, también conocido como Vlad, el Empalador³. Su extrema crueldad para con sus enemigos políticos, como también hacia sus súbditos, provocó el terror de su pueblo y la posterior asociación de su figura a la del hombre vampiro. Su lucha a favor de la cristiandad contra los turcos, que ya amenazaban con destruir las bases del Imperio Romano de Oriente a fines del siglo XV, es retomada en algunas de las versiones literarias y cinematográficas de Drácula.

El personaje literario surge sin duda con la novela *Drácula*, publicada en 1897, por el irlandés Bram Stoker (1847-1912), quien se inspiró en un caso aparentemente “real” de vampirismo que llegó a sus oídos, acaecido en su país (en el que también la costumbre de desenterrar muertos para exorcizar su vampirismo era costumbre) y, además, en una fuente literaria anterior llamada *El capitán vampiro*, jamás reeditada desde su publicación en 1878⁴.

La novela de Stoker inspiró otros relatos sobre vampirismo, en particular, versiones cinematográficas en casi todos los idiomas. La primera y muy significativa fue *Nosferatu* (1922) dirigida por Friedrich Murnau, una de las obras cumbre del expresionismo alemán en cinematografía. La elección del actor Max Schreck, de fisonomía particularmente extraña, que encarnó a Nosferatu, fue uno de los hallazgos de la película⁵. Si bien Murnau se propuso llevar al cine la novela de Stoker, los derechos de autor que hubieran correspondido a su viuda, lo llevaron a desistir de darle el título *Drácula* a la película que finalmente llevó el título *Nosferatu*, una de las denominaciones que el

³ Los príncipes y nobles que dominaban a fines del siglo XV los territorios de Rumania y Hungría vivían guerreando entre sí de la manera más cruel; eran comunes los métodos de muerte y tortura como el empalamiento que producía una muerte lenta y en extremo dolorosa, ya que la lanza o palo se introducía por los orificios naturales del cuerpo (ano-boca). Muy pocos de ellos llegaban a gobernar más que unos pocos meses antes de morir asesinados por su propia gente o los enemigos vecinos. Es muy completa al respecto la investigación histórica publicada por el historiador rumano Matei Cazacu sobre Vlad III, Drácula (Cazacu, M., *Vlad III, Drácula. Vida y leyenda de El Empalador, príncipe de Valaquia*, Buenos Aires, El Ateneo, 2006).

⁴ El mencionado libro de Matei Cazacu incluye como apéndice la versión completa de esta novela que inspiró a Bram Stoker su *Drácula*. No obstante, ochenta años antes de la publicación de la novela de Stoker, el inglés John Polidori inaugura este subgénero del terror con su nouvelle *The Vampir* (El Vampiro) publicada en 1819 y muchas veces atribuida erróneamente al célebre Lord Byron.

⁵ Es conocida la anécdota que da cuenta de cómo Murnau consiguió que Schreck, un psicópata que decía ser él mismo un vampiro, aceptase participar de la película a cambio de la promesa de poder vampirizar a la actriz principal al cabo de la filmación. Los problemas que ocasionó Schreck durante la filmación inspiraron hace pocos años la película *La sombra del vampiro (2000) de Elias Merhige*, protagonizada por Willem Dafoe como Max Schreck y John Malcovich en el rol de Friedrich Murnau.

hombre- vampiro recibe según la leyenda balcánica y que el mismo Stoker menciona en su novela. La versión de Murnau, con su típica atmósfera expresionista de potentes claroscuros y la sobreactuación acorde a la estética del momento, es fuente de homenajes constantes en la historia del cine contemporáneo. La versión del alemán Werner Herzog (1979) con Klaus Kinski, Isabelle Adjani y Bruno Ganz en los roles centrales, es extremadamente fiel a la visión de Murnau. En la reelaboración que realiza Francis F. Coppola en 1992, se reconoce el homenaje a *Nosferatu*, en la secuencia del viaje de Drácula desde Transilvania hasta Londres y en el concepto abiertamente expresionista de los códigos de actuación y de concepción del espacio.

Las otras versiones significativas remiten a la película de Tod Browning (1931) con el célebre Bela Lugosi como el conde Drácula. La iconografía del personaje en este caso se torna naturalista, respondiendo al gusto del público norteamericano e inaugurando además, una concepción diferente del personaje. A partir de esta versión, la figura del conde no se concibe como repulsiva; Lugosi encarna un Drácula elegante, misterioso, fascinador; seduce a sus víctimas y estas consienten en ser vampirizadas. Esta idea se enfatiza en las versiones posteriores: la connotación sexual de la vampirización es un tema que se desarrolla más abiertamente en las versiones de Terence Fischer (1958) con Christopher Lee y Peter Cushing y en “Bram Stoker’s Dracula” de Coppola de 1992.

La atmósfera victoriana en la que Stoker concibió su historia no habilitaba la menor referencia a la posible atracción que el maligno conde pudiese generar sobre sus víctimas; sin embargo, ya en la concepción del personaje de Lucy, la liberal y aristocrática amiga de la casta maestra de escuela Minna Murray, el propio Stoker sugiere que la propensión a ser vampirizada residía en la osadía del personaje y en su liberalidad en relación con los hombres.

“Bram Stoker’s Dracula” de Francis Ford Coppola (1992)

Cuando Francis Coppola realizó su “Bram Stoker’s Dracula” en 1992, formuló varias opciones audaces en relación con las versiones anteriores y también en relación con el texto original, tanto desde un punto de vista narrativo como estético.

Dos aspectos destacan a esta versión de las anteriores: el primero se centra en la mayor cantidad de referencias sexuales vinculadas a la idea de la posesión vampírica. El segundo, y mucho más importante, se refiere a la inclusión en la apertura de la película de una protohistoria en la que se rescata la figura del príncipe Vlad, pero, esta vez, convertido en un antihéroe romántico: un paladín de la cristiandad que padece la pérdida de su amada, quien se suicida al creerlo muerto. Un sacerdote, significativamente encarnado por el mismo actor que encarnará posteriormente al Dr. Van Helsing, decreta su condena eterna en nombre de la Iglesia. El príncipe se siente traicionado por Dios, por cuya Iglesia ha luchado. El dolor por la injusticia atribuida a la ley divina provoca la rebelión que lo lleva a profanar la sangre de Cristo (que mana del crucifijo, de los cálices y las velas sobre el altar, ante las blasfemias del príncipe), para obtener espúreamente la inmortalidad.

De este modo, la versión del guionista James Hart relativiza el maniqueísmo de las versiones anteriores y de la propia novela de Stoker, según las cuales, la típica distinción occidental entre las fuerzas del bien y del mal, sus principios rectores y la condición de sus adherentes, no presenta ambigüedad alguna. En aquellas versiones, que reiteran la visión victoriana propia del contexto de Stoker, el Doctor Van Helsing, médico y estudioso de la teología, es el encargado de reordenar el mundo natural trastocado por la presencia del mal encarnado en Drácula. Una vez eliminado el mal, el orden vuelve a la vida de los buenos y la justicia impera. En la versión de Coppola, en cambio, hay una razón que justifica la irrupción del mal en el alma del conde: la imposibilidad de aceptar la muerte del amor y la vivencia una ley divina que se interpreta como castigo arbitrario y como acto de traición a la lealtad prestada⁶. Dado que hay una razón para la elección del sendero del mal, en el guión de James Hart y Francis Coppola, también hay redención posible, en este caso, representada en la figura salvadora de la mujer amada, que reencarna para liberar al príncipe del mal que padece y hace padecer. Por otra parte, la imagen de los buenos dista de ser lineal; el Dr. Van Helsing, en especial, encarnado por Anthony Hopkins, revela un temperamento extremista, indiscreto e impiadoso; un científico del siglo XIX que remite en el universo ficcional a aquel sacerdote del siglo XV que excomulga sin piedad a Elizabetha, la prometida del príncipe Vlad⁷.

La herencia del Gótico: exceso y transgresión

La condición trágica de los personajes no excluye el tratamiento paródico de algunos caracteres, que se conciben en su faceta bestial a la vez que en su faceta humana. En su condición de vampiro, el personaje Drácula es grotesco⁸ ya desde la concepción del vestuario y del maquillaje, que pueden considerarse parrealistas, ya que sugieren su pasada condición de noble romano a la vez que significan sus atributos paranormales y su conexión con el mundo primitivo de las bestias. Sin embargo, el personaje se humaniza (y embellece) cuando encarna nuevamente al feroz pero apasionado príncipe Vlad; Renfield, el agente inmobiliario que precedió a Jonathan en sus negocios con Drácula, revela un costado patético que acentúa la actuación de Tom Waist, con su voz áspera y su figura distorsionada por encuadres anómalos que lo convierten en una versión expresionista del burgués pensado por Stoker. Si el humor por momentos surge del propio conde Drácula (el cliché de la risa maligna está deliberadamente ligado al

⁶ El guión de James Hart y Francis Coppola presenta al príncipe Vlad como a un hombre feroz pero leal a la cristiandad. Esta fe se ve traicionada cuando el sacerdote (que más tarde reencarnaría en el Dr. Van Helsing) excomulga (condena) a su prometida Elizabetha, que se suicida después de recibir la falsa noticia de su muerte en batalla con los turcos.

⁷ Aparentemente, Coppola se inspiró en una película de 1931, *The Mummy*, en que la idea de la redención a través del amor obra como elemento de liberación de la figura maligna. Por supuesto, este tema entronca con otras historias, también presentes en el folklore y en el cuento maravilloso, en las que el amor es capaz de redimir los aspectos más bestiales del ser interior. La mujer como agente de la redención es un tópico reiterado en el folklore europeo y sus reelaboraciones literarias; tal es el caso de la historia de *La bella y la bestia*, leyenda de origen francés varias veces llevada a la pantalla.

⁸ En el origen del término (del italiano *grotta*, aplicado en el siglo XVII a las perlas de forma irregular) subyace la idea de deformidad. Lo grotesco remite a lo deforme y acentúa en tanto forma del humor, la pérdida de lo humano por medio de la animalización, la cosificación o la automatización.

estereotipo del género) se hace más evidente en Van Helsing, personaje fundamental que encarna Anthony Hopkins con un desconcertante entusiasmo y una actitud imprevisible.

La deformidad de los caracteres propia del concepto humorístico del grotesco es un rasgo que caracterizó también la estética del Gótico, la corriente que se inicia con las novelas sensacionalistas del siglo XVIII y se perpetúa en la fértil narrativa inglesa del siglo XIX. Pero **el Gótico fue y es, además, un estado del ser**: la preferencia por el paisaje nocturno, las casas fantasmales, las presencias monstruosas o extrañas, las doncellas perseguidas por fuerzas sobrenaturales, la posesión psicológica y espiritual, la obsesividad de amores teñidos por la fatalidad y la prohibición, la posesión, las metamorfosis, no son solo los componentes de un espacio literario de fantasía y evasión: son la expresión de un exceso en el contexto cientificista y pacato de la próspera era victoriana.

A través del Gótico, en tal sentido, la mujer puede imponer su entidad como autora y protagonista de la ficción literaria; su voz irrumpe en un universo patriarcal por medio de un género que convierte en lícita la transgresión (la subversión de lo natural por lo sobrenatural, de la razón por la irracionalidad, de lo sublime por lo deforme)⁹. La locura, los estados alterados de la mente, la marginalidad de los *outsiders*, alteran la tranquilidad de la cómoda burguesía que experimenta ya los avances técnicos y el progreso comercial que acarrió la Revolución Industrial; el exceso gótico implica la disrupción de las reglas de lo natural al mismo tiempo que esas leyes de la ciencia se instalan por primera vez en la historia de occidente, avalando su independencia del vago naturalismo que caracterizó la actividad científica del período anterior. Sin embargo, a través de corrientes subterráneas, los instintos reprimidos se rebelan y retornan para vengarse: como contrapartida al orden social regido por leyes científicas, la literatura permite a los monstruos *mostrarse*¹⁰ y *demostrar* al ordenado mundo científico que siguen vivos en el alma del hombre¹¹.

El gótico es transgresión y también es exceso (el grotesco, que es su recurso, lleva lo temible al límite de lo ridículo), pero en definitiva es la imposición violenta y subrepticia de un deseo que no acepta límites, que busca destronar toda ley que ordene el universo: la ciencia en el orden natural; la ley de Dios en el plano sobrenatural.

La transgresión vampírica: deseo y destrucción

El vampirismo, que se vincula estrechamente con el cine, se introduce como la metáfora exacta para expresar el desorden y la potencia del deseo en su circulación

⁹ El Gótico sigue vivo en múltiples manifestaciones de la cultura contemporánea: la estética de ciertas corrientes asociadas al rock y otras formas culturales de las últimas décadas, particularmente, las denominadas *punks*, *new romantics*, *darks*, *neogothics*, o *tribus urbanas* como los *emos*, rinden tributo a la majestad del terror creada y celebrada por sus primeros cultores.

¹⁰ El verbo latino *monstrare* y su participio *monstrum* remiten a la idea de *mostrar*, *aparecer como espectáculo*.

¹¹ La ficción literaria inglesa de siglo XIX dio a través de la prosa de Mary Shelley o de Robert Stevenson personajes como el Dr. Frankenstein o el Dr. Jekyll, imágenes del científico que desafía el poder de la naturaleza y solo consigue que sus monstruos se apoderen de sus vidas para vengar la violación de sus secretos.

entre la pantalla y el espectador. El vampiro se convierte en el más atractivo de todos los monstruos, ya que refleja la necesidad del público de ser hipnotizado, de ser fascinado por el film-vampiro, que anula momentáneamente toda conciencia de separación, toda individualidad, toda libertad que obligue al crecimiento y al abandono de la matriz simbiótica de la dependencia; el vampirismo, como el cine, promueve una vida vicaria: es imposible no sucumbir a la fascinación que ejerce.

Coppola sitúa la acción del film en 1897, estableciendo así una triple contemporaneidad: la del mito que, con la repercusión de la novela de Stoker, encuentra un verosímil punto de partida ficticio; la del cine, con la invención del cinematógrafo y también con los primeros desarrollos de la hipnosis que anuncian ya los descubrimientos del psicoanálisis. A través de algunas secuencias que acentúan esta coincidencia cronológica, la película articula el mito original dentro del contexto de una analogía mayor: la vinculación entre vampirismo, deseo y cine.

La versión de Coppola expone lo que Stoker no formulaba más que implícitamente: la potencia devastadora del deseo, particularmente, del deseo femenino. Según el análisis de Roger Dadoun, el vampiro es una figura fálica, por la fascinación¹² que ejerce (el trabajo de Dadoun remite al sentido etimológico del término); concibe entonces al vampiro como fetiche y fantasma¹³; sin embargo, su condición fálica no lo asocia solamente al principio masculino, sino, extensivamente, también al femenino. Según el autor:

Solo es intrínsecamente seductor lo femenino: tal podría ser el secreto de las grandes novelas de seducción; se trata de darle a la potencia del deseo, su señuelo, un doble inofensivo¹⁴.

En línea con las ideas citadas, el secreto de la atracción ejercida por el film, y también por el vampirismo en el cine, consiste en que la figura del vampiro combina los principios masculino y femenino. Eminentemente viril, sin embargo, pide prestados los atributos de la femineidad que se manifiestan en la suavidad con que limita sus ostentosas aristas de ferocidad para convertirse en el caballero ideal que sueña la tímida maestra victoriana. A esta ambivalencia se suma el matiz andrógino significado por las transformaciones múltiples del personaje (en lobo, en ratas); la fusión del hombre y la bestia que el personaje transita para reencontrarse con su amor perdido sugiere la ambivalencia del deseo de la propia Minna, la heroína interpretada por Winona Ryder, una joven que se escinde entre el deseo de seguir el camino sensato y conveniente y el deseo de ceder a sus propios fantasmas que autorizan la intrusión del vampiro (las tendencias en conflicto se metaforizan en la reunión de dos espacios: Transilvania e Inglaterra).

¹² Pascal Quignard señala en *El sexo y el terror* una evolución notable del término: “El fascinus es la palabra romana para decir el *phallos*” (París, Gallimard, 1992, p. 74).

¹³ Dadoun, R., « Le fétichisme dans le film d’horreur ». *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, « Objets du fétichisme », París, Gallimard, 1970, N° 2, p. 242.

¹⁴ Roger, A., *L’herésies du désir. Freud, Dracula, Dalí*, París, Campo Vallejo, 1985, p. 233.

Como heroína romántica vivirá el conflicto entre su inclinación a casarse con Jonathan, el agradable joven que le inspira afecto y la pasión que despierta en ella el príncipe Vlad. Un indicio de este conflicto se anticipa en la escena en que la joven maestra descubre los grabados eróticos que ilustran la edición de *Las Mil y una Noches*¹⁵ durante una visita a la casa de su amiga Lucy.

Todo contribuye a crear la impresión de que el vampiro aparece como agente de la violación subrepticia de cuerpos y conciencias sometidos a un control disciplinario, una invasión a la que esos cuerpos responden con efusión en rebeldía (inconsciente) contra la opresión del orden establecido¹⁶. El peligro es proporcional al deseo y la dimensión del deseo crece cuanto más alta es la ley que se transgrede (en esta historia, la ley divina).

El deseo como factor de disrupción del orden se expresa en imágenes potentes en la secuencia de la tempestad en el mar: las amigas se confiesan sus sentimientos en el jardín de la Lucy. Sentadas al borde de la fuente (una estatua entre las dos opera como eje del encuadre) sostienen un cuadro de perfecta simetría; los colores pastel en sus vestidos, en las flores y en el cielo connotan el orden y la tranquilidad con que transcurren sus días; mientras tanto, Drácula se embarca hacia Inglaterra dejando a Jonathan en su castillo en el que será esclavizado por sus mujeres-vampiro e irá en busca de Minna y de sus amigos. Se desata una tempestad en el mar y el encuadre se torna desordenado; en montaje alternado, se muestra cómo las fieras se descontrolan en el zoológico de Londres; Renfield, en su celda del hospicio, clama por la llegada de su amo y, en el jardín de Lucy, la caída de las primeras gotas indica el inicio del desorden que instaura la presencia del vampiro; las jóvenes corren por el jardín (la angulación anómala las muestra en un laberinto al capitalizar la disposición de los setos del típico jardín inglés) y sus actitudes, incluida alguna insinuación lésbica en el beso de las amigas, demuestran la liberación de su erotismo.

El vampiro y el cinematógrafo

La secuencia del encuentro entre Minna y el príncipe es particularmente interesante ya que contiene una propuesta inédita en relación con las otras versiones del mito de Drácula y plantea una relación casi ontológica entre vampirismo y cine.

Se trata de una secuencia concebida por varios montajes alternados que van desde la experiencia de Minna y el príncipe Vlad en la sala del cine, a la degradación del estado de Lucy ya poseída por Drácula y los avances de Van Helsing en su revelación de

¹⁵ Una corriente sutil de sensualidad exótica y erotismo mórbido ingresó a Inglaterra con la primera traducción de *Las mil y una noches* y la influencia del arte oriental, que los ingleses de la era victoriana llegaron a conocer con pudor e interés a través de la pintura y de la literatura de los prerrafaelistas y de los llamados esteticistas, como Walter Pater u Oscar Wilde, que escandalizaron a la sociedad inglesa con su celebración del ocio y su licenciosa actitud decadentista. En este contexto se entiende la desafiante liberalidad de Lucy, cuya pertenencia a la clase alta puede hacer verosímil el modo un tanto anacrónico con que se relaciona con los hombres dentro del universo de la ficción que remite a fines del siglo XIX.

¹⁶ Ver Jean Louis Schéfer, « Dracula, Le pain et le sang », *Traffic*, Printemps, N° 14, p. 995.

la presencia del vampiro y su movilización para destruirlo; a la vez, el poder de Drácula sobre los seres irracionales abarca los delirios de Renfield y la liberación de un lobo que escapa del zoológico (según la antigua creencia del folklore esloveno, las ratas y los lobos se someten al vampiro). La secuencia se abre con un iris (apertura circular) sobre las calles de Londres en 1897. La sucesión de las imágenes imita la velocidad de edición propia de las primeras películas mudas; el ruido repetitivo del aparato se superpone desde la banda sonora con voces lejanas y apagadas, en el intento de reproducir las imperfecciones técnicas de los primeros ensayos de cine sonoro a modo de paralelo simbólico entre el inicio del cine y el inicio de la relación vampírica.

Con su traje azul (ya no es el rojo de su condición sobrenatural y parásita el color que lo significa, sino el azul de la pureza de Minna), el príncipe Vlad se mezcla entre la multitud sin ser advertido: con su adquirida apariencia de caballero puede invadir sin ser notado ese espacio de lo natural, inocular su presencia ahora refinada mientras el desfile de las bestias que se ven en la pantalla recuerdan su condición primitiva y brutal. Cada plano sobre Minna se encuadra desde la subjetiva omnisciente del príncipe que controla desde su ubicuidad a ese universo de lo real que viene a trastocar.

Las reservas de Minna ceden ante el reencuentro significado por el motivo musical del arpa y los violines (las lágrimas de la suicida princesa Elizabetta). Desde entonces, la hipnosis (impulso escópico, seducción, deseo) es el factor simbólico que reúne analógicamente al vampiro y al cine. Minna intenta en vano desviar el curso del poder del príncipe sobre su voluntad: - “¿Quién eres?”, le pregunta, pero la ubicuidad del vampiro remite otra vez a la ubicuidad como condición de la cámara. El príncipe entonces propone a la joven asistir a “esa maravilla del mundo civilizado: el cinematógrafo”, a través de la cual él se introduce como fantasma en la mente de la casta maestra victoriana.

El espectáculo cinematográfico se abre sobre una doble pantalla delante de la cual se distinguen las figuras de los espectadores en una sala oscurecida y se escuchan sus risas ante la imagen de un hombre escoltado por dos mujeres que insinúan su desnudez. El ingenuo erotismo de las imágenes sitúa a Minna y al príncipe en otro aspecto de lo primitivo del deseo (la representación sobre la pantalla como proyección del deseo reprimido).

Por su ubicación dentro de la estructura narrativa, estas escenas revelan que el cine de los primeros tiempos no tuvo solo la vocación de mostrar el mundo, sino también de penetrar el secreto de la intimidad, una intimidad que se comparte con el espectador en la oscuridad de la sala. Consciente de esta intimidad, Minna busca abandonar el lugar, reacción que también había demostrado antes al descubrir sin querer los grabados eróticos del libro de su amiga, en un impulso de atracción y rechazo (repulsión del deseo).

La proyección de cortometrajes sobre la pantalla, desde *La llegada del tren a la estación* de los hermanos Lumière, famosa como hito inaugural de la historia del cine,

hasta los censurados cortos ingenuamente eróticos de las primeras décadas, opera como telón de fondo a los diálogos de Minna con el Príncipe Vlad y da cuenta de la ambivalencia de su relación, pero también establece un paralelo entre la relación vampírica y el deseo que reúne al cine con su espectador. La analogía se establece partir de la imagen de la fascinación y de la hipnosis: el príncipe-Drácula de pronto abandona la cortesía con que sedujo a Minna, la arrastra hacia un rincón más oscuro de la sala y la hipnotiza, con la complicidad de las imágenes proyectadas sobre la pantalla.

No se trata aquí de la hipnosis entendida en términos frankfurteanos como distracción o dispersión de la conciencia social, sino de la inclinación psicológica del sujeto- espectador que se rinde a su deseo, como aquel o aquella que se entregan a una unión que succiona, fatal e inevitablemente, la conciencia de la separación: la entrega a la fascinación del cine sería, entonces, desde una óptica psicoanalítica, un modo de retorno a la seguridad de la infancia, que anula todo sentido de diferenciación y de soledad¹⁷.

Esta larga secuencia demuestra la vinculación que Coppola plantea entre vampirismo, deseo y cine. Minna rechaza el abrazo poderoso del príncipe, mientras en la pantalla el pecho desnudo de una mujer se devela y la entrada de un lobo escapado del zoológico cruza lateralmente el espacio escénico entre los personajes y la imagen en movimiento. En este plan especular, Drácula pronuncia palabras indescifrables (que sin embargo Minna reconoce) mientras la mujer en la pantalla se aleja en profundidad de campo (el fantasma que invita a ser seguido); el deseo fatal de morder (succión) se reprime ante el miedo de la joven y se transmuta cuando el príncipe hace que el lobo se someta a la ternura de Minna que acaricia su lomo con sus guantes de cuero¹⁸. Como en un teatro de sombras, se desarman las figuras de los soldados empalados, reminiscencia de la batalla del príncipe contra los turcos; el hombre feroz se diluye frente al poder del amor- sublimación del deseo.

Pero la suavidad que representa su actitud hacia Minna muta bruscamente en la más brutal ferocidad cuando ella decide optar por Jonathan (ella, en definitiva, es su posesión). Despliega entonces una crueldad de intensidad similar a la de su pasión. La secuencia del matrimonio en Rumania es paradigmática en este sentido: al dolor del príncipe sigue la repentina transmutación en bestia, que venga sus instintos heridos devorando definitivamente la vida de Lucy (el doble carnal de Minna). El montaje paralelo plantea un contraste sobre el final de la secuencia en que los flamantes esposos se besan, mientras en Inglaterra el ataque final de Drácula inunda con su sangre la habitación de Lucy.

¹⁷ Christian Metz formaliza el enfoque psicoanalítico del fenómeno cinematográfico en *El significante imaginario* a partir de los aportes de Edgar Morin (*El cine o el Hombre Imaginario*). Se refiere al fenómeno cinematográfico como un modo de regresión al seno materno significado por la oscuridad de la sala, la quietud relativa del espectador, la ubicuidad de la imagen agigantada en la pantalla, el mirar sin ser visto, como en la escena primitiva en que el niño descubre el deseo de sus padres.

¹⁸ Reminiscencias de la trama de *La bella y la bestia* son evidentes en esta versión de Coppola: el monstruo se redime frente al amor incondicional de la mujer que lo acepta aun en su brutalidad.

Cada *mordida-succión* es filmada como una unión sexual en sus matices de deseo y sufrimiento, de éxtasis y agonía. Coppola concibe este motivo desde la idea psicoanalítica del goce; el director plantea claramente la ambivalencia entre uno y otro, la imagen de los rostros revela dolor y placer al mismo tiempo tanto en la posesión de Lucy por Drácula transmutado en lobo y como en el asalto de los tres súcubos a Jonathan en su lecho. Cuando finalmente Minna cede al deseo de morder y ser mordida (analogía de la unión sexual), acepta el ingreso en la eterna vida-muerte (eros-tánatos) que el vampiro le ofrece, pero suscribe igualmente a la mentira, a la ilusión (a la ficción, como el espectador en su identificación). En el final, lo liberará de su condenación eterna, mata su deseo y el propio (el fin de la historia es el fin para el espectador de la imagen del deseo que proyecta). El final romántico remite a la visión de la mujer redentora que se salva al hombre que ama en el acto de sacrificar su propio deseo.

“Bram’s Stoker Dracula”: deseo y sacrilegio

Coppola construye una versión de la historia de Stoker en la que el vampiro es objeto de deseo¹⁹, una versión en la que la mujer es sujeto deseante de un objeto doblemente imposible, por ilusión sobre la que descansa la existencia del vampiro y por su condición de muerto- vivo en apariencia; es doblemente ausente, como personaje y como reflejo (a esta entidad contribuye el mito que afirma la imposibilidad del vampiro de reflejarse en los espejos).

Ahora bien, el vampiro es deseable porque es ilegítimo (acceder a él, aceptarlo, implica transgredir una prohibición, elegirlo significa oponerse a las leyes naturales) y permite al deseo ejercer su máxima potencialidad de destrucción: **es acceder al sacrilegio**²⁰. Estas nociones están presentes en las primeras tomas de la película: la cúpula de la Iglesia bizantina en encuadre inclinado connota la anomalía, mientras la bruma (la amenaza) cubre la cruz; el fondo rojo connota la sangre derramada en la guerra (cae Constantinopla en poder de los Turcos), la cruz tomada en ángulo cenital cae desde lo alto de la cúpula y se destruye por completo; signos que anticipan el derrocamiento de la Cristiandad y, una vez avanzada la apertura del filme, se materializan en la trama con la abjuración del príncipe Vlad, que profana la sangre que brota de los símbolos sagrados (cruz, cálices, velas) para obtener vicariamente la inmortalidad, una vida que se prolongará para vengar la traición divina en pos del deseo del reencuentro con su amada.

¹⁹ El concepto de *deseo* ya planteado por Freud distingue claramente *necesidad* y *demanda*: [...] la necesidad tiene un objeto y se satisface al obtenerlo. El deseo en cambio surge de la colisión entre la necesidad y la demanda; es irreductible, ya que su principio no se relaciona con un objeto real independiente al sujeto, sino con la fantasía; el deseo se traduce en demanda, ya que busca imponerse sin tener en cuenta la lengua del inconsciente del otro y exige ser reconocido absolutamente por él (Laplanche, J. y Pontalis, J. - B. *Vocabulario del psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, p. 47).

²⁰ La raíz latina del término involucra la idea de *derrocamiento de Dios* (*de-siderium*) así como el concepto de *desastre* remite a lo que cae del cielo, de los astros (*des-astres*). El primer sentido, el más concreto del verbo latino *desiderare* es *cesar de contemplar los astros*. Es indudable la vinculación del vampiro con la figura del demonio, del Ángel Caído, también vinculado desde la formalización del mito en tiempos medievales a la figura de la mujer como “tentadora”.

Coppola nos da experimentar la melancolía incurable de un deseo sin final que se expresa en el doble signo de la ficción y de la naturaleza ilusoria de su personaje principal. “Bram Stoker’s Dracula” propone la intermediación de la figura vampírica para explicar la unión profunda entre el mito y el cine, vinculando la insaciable condición del vampiro a la mirada hipnótica del espectador que alimenta su goce²¹.

Bibliografía

Botting, F., *Gothic*, Londres, Routledge, 1996.

Cazacu, Matei, *Vlad III, Drácula*, Buenos Aires, El Ateneo, 2006.

Dadoun, R., « Le fetiche dans le film d’horreur ». *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, “Objets du fetiche”, Paris, Gallimard, N° 2, 1970.

Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand, *Diccionario de Psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1998.

Metz, Ch., *Psicoanálisis y cine: El significante imaginario*, Barcelona, Paidós, 1979.

Morin, E., *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Seix Barral, 1972.

Quignard, Pascal, *Le sexe et l’effroi*, París, Gallimard, 1992.

Roger, Alain, *L’herésies du désir. Freud, Dracula, Dalí*, París, Campo Vallejo, 1985.

Schéfer, Jean Louis, « Dracula, le pain et le sang », *Traffic*, N° 14, 1998.

Schéfer, J.L., *L’hómme ordinaire du cinéma*, París, Gallimard, Colección *Cahiers du Cinéma*, 1980.

Stoker, B., *Drácula*, Buenos Aires, Andrómeda, 2003.

Artículo recibido: 11/03/09

Aceptado para su publicación: 26/05/09

²¹ En términos del psicoanálisis, en la repetición de una escena vivida al comienzo: un reencuentro.