

## Figuras clásicas del vampiro en el cine

Nancy Viejo

UBA-UNC

*¿Cómo es que de la belleza he derivado un tipo de fealdad; de la alianza y la paz, un símil del dolor?*

“Berenice”, E. A. Poe.

Tanto en literatura como en cine, el género de terror es capaz de provocar emociones intensas como el miedo y la angustia, a partir de mostrar el peligro que acecha, ya sea desde el exterior o desde el interior, a un determinado individuo, sistema social u ordenamiento natural, lo que evidencia la inestabilidad y fragilidad de las normas que supuestamente los sostienen.

En este sentido, la figura del vampiro se ha visto como metáfora de los miedos inconscientes y deseos reprimidos tanto de los individuos como de la sociedad, en contraposición a lo cual es posible analizar, en cada momento y a través de los modos en que el relato toma forma, qué es lo que el sistema social y cultural entiende como algo ajeno y amenazador a su propio orden. Las múltiples caras del vampiro en la literatura se han delineado –citando unos pocos– a partir de la crueldad de Maldoror; la aristocracia y seducción de Lord Ruthven, el vampiro de Polidori inspirado en la figura de Lord Byron; hasta llegar al Conde Drácula, con quien Bram Stoker sienta las bases del relato vampírico vigente, con diversos matices, hasta la actualidad.

La metamorfosis determinante para el éxito del Conde Drácula, es la que lo lleva de la literatura al cine, momento en que el vampiro sin reflejo de la literatura deviene en la imagen visible de lo oculto. Este primer paso dado por el *Nosferatu* de Murnau, en 1921, narra la historia del Conde a través de la estética expresionista, heredera del romanticismo del SXIX, y se transformará en referencia obligada del cine de terror.

*Nosferatu*, además de ser el primero de la extensa serie de películas de Drácula que se han ido sucediendo a lo largo de la historia del cine, es uno de los films que establece las bases estructurales de la filmografía clásica del género, de ahí que films posteriores hayan vuelto a ella de diversas maneras. Su narración se desarrolla, acorde a

la estética expresionista, a partir de la organización de series de contrastes entre el bien y el mal, y sólo el amor puede salvar a la sociedad del mal que se instala en su centro.

Retomado por Herzog a fines de los 70, *Nosferatu* vuelve de la tumba exhibiendo la imposibilidad de los sistemas de control para contener y eliminar un mal que ya no tiene fronteras. A principios de los 90 Francis Ford Coppola, que incursiona en el género para “hacer justicia al complejo personaje de Drácula” “respetando el texto original y” su “intencionalidad” (Coppola y Hart, 1992), redime al vampiro mediante una historia de amor sacramental; desde lo estético establece relaciones intertextuales tanto con la película de Murnau, como con otras películas de Drácula. Apenas comenzado el siglo, un nuevo film instala su narración en el interior mismo del *Nosferatu* de Murnau. *La sombra del vampiro*, de E. Elias Merhige, parte de la obra de Murnau en un intento de reflexión sobre la producción de la obra de arte y sobre la materialidad del cine en sí mismo, para lo cual utiliza al vampirismo como metáfora del cine.

El *Nosferatu* de Murnau, en tanto objeto de diversas apropiaciones, permanece como el intertexto fílmico en relación al cual las siguientes películas sobre el Conde Drácula se articulan. Esto constituye una serie de sentidos que repercuten en los diferentes planos de la textualidad fílmica. Es decir que tanto los aspectos argumentales, como estéticos y técnicos se reinscriben en un espacio intertextual donde los criterios de orden ideológico determinan los modos de apropiación simbólica, contrastables con respecto a este origen. Para la redefinición de estos criterios entra en juego la novela de Bram Stoker, con respecto a la cual cada producción juzga el estatuto de lo “verdadero”, en términos de “fidelidad” al texto literario que antecede al inicio de la serie fílmica. Las diferentes apropiaciones entran en tensión con la capacidad revulsiva del género de terror.

*Nosferatu* logra, gracias a la economía de su transposición, construir un relato eficaz tanto en lo material como en lo simbólico. La forma narrativa elegida por Stoker, se sabe, incluye una superposición de diarios íntimos, cartas, diario de abordaje, noticias de periódicos, telegramas, informes médicos, entre otros. Tanto el carácter subjetivo de la narración como la superposición de géneros discursivos presentaban dificultades técnicas para el texto fílmico; entonces el guión se concentra en los aspectos relacionados con la llegada del Conde Orlock a la ciudad, el mal que representa y su posterior aniquilación. Una de las eliminaciones más importantes, sin duda, es el relato de Lucy, lo cual implica la exclusión de los planteos del orden de lo sexual, lo que a su

vez le permite evitar cierta ambigüedad, que sí será trabajada en posteriores versiones, de manera tal que el vampiro resulta la encarnación absoluta del mal.

En la novela ese mal es el que amenaza al orden victoriano, algo externo a los límites de lo cognoscible y de lo social, sin embargo constituye al mismo tiempo un desafío, por lo cual todos se unen a Van Helsing en una investigación que logra cercarlo, contenerlo y expulsarlo, hasta llegar a eliminarlo en su propia tierra. Algo distinto sucede con *Nosferatu*, ya que el mal que simboliza se identifica con la peste diseminada por las ratas. Este mal es capaz de resistir todo mecanismo de control, sin embargo el acto de entrega que realiza Ellen logra aniquilarlo.

La interpretación ya clásica del film de Murnau relaciona la llegada de *Nosferatu* y la invasión de ratas con la llegada de Hitler y el nazismo. En este sentido el film profetiza la destrucción de todos los lazos sociales y la guerra, algo que sólo puede superarse a partir del amor y la entrega al prójimo, simbolizado en el sacrificio de Ellen. La estética expresionista, con el contraste entre luces y sombras, acompaña la formación simbólica de la narración, que desarrolla el enfrentamiento arquetípico del bien contra el mal. En el período de entreguerras en que el film fue producido, la amenaza que *Nosferatu* instala ha sido leída tanto en relación con un orden metafísico, como con las condiciones materiales que propiciaron la llegada del nazismo, es decir un mal que roe las entrañas de la civilización y que se extiende por o desde sus propios cimientos.

La transposición de Herzog coincide con la estructura de la narración del film de Murnau, aunque utilice para los personajes algunos nombres de la novela de Stoker. Esto puede verse en una gran cantidad de secuencias fílmicas y escenas como los viajes de Harker; el encuentro con Drácula en el castillo; el traslado del vampiro y sus cajones con tierra; las ratas y la peste que infecta la ciudad. Los cambios que Herzog introduce logran sin embargo, diferenciar este film de su predecesor, permitiendo al mismo tiempo establecer lazos de sentido que repercuten en ambos elementos de la serie. La secuencia que inicia la película, muestra una caverna atestada de momias de diferentes tamaños y en diversas posiciones que aún conservan en sus rostros expresiones de horror, el movimiento de la cámara y el cambio de planos se sucede al compás de la música de Wagner, provocando una sensación de inquietud en el espectador. El montaje de choque con que se introduce la escena siguiente, donde dos gatitos juegan en un apacible hogar, muestra el terror oculto e ignorado por la inocencia; los habitantes ignoran que el mal llega a la ciudad, navegando por el río. La escena donde Mina recorre la ciudad invadida por las ratas, con cadáveres acumulados en sus calles,

mientras los sobrevivientes celebran opulentos banquetes que comparten con las mismas ratas, simboliza la devastación del orden burgués. Este es el punto donde el film se encuentra con el de Murnau, fijando una de las series de sentido, que no se trata precisamente de la lectura metafísica del primer *Nosferatu*, sino más bien la que permite ver que la amenaza de destrucción se encuentra en determinaciones tan materiales y tan concretas, como las ratas diseminadas por las calles de la ciudad. Este film, tanto como el de Murnau, puede leerse también como amenaza y/o profecía, del mal como contracara de la sociedad burguesa de fines del siglo XIX, que hará eclosión en las próximas guerras.

Lejos de la estética expresionista, basada en fuertes contrastes, el film de Herzog opera desde el lugar de la indefinición, colores suaves y una tenue niebla que tiñe todas las imágenes acompañan la vaguedad de los personajes. A pesar de la distancia que guarda con los antiguos códigos estéticos, mantiene el esquema simbólico. Por otra parte, si bien el final es similar, la entrega de Lucy es en vano, ya que el Conde Drácula se apodera del cuerpo de su esposo que se aleja cabalgando a través del desierto, mientras las fuerzas devastadas del orden burgués arrestan al doctor Van Helsing, el patetismo de la escena demuestra la ineficacia moral, científica, legal y policial en su intento de preservar el sistema. Es en este sentido que el film funciona dentro del género de terror, ya que Drácula subvierte un orden estable, dejando el desierto a su paso.

En el otro extremo, Coppola inscribe su Drácula en la serie del idealismo romántico y de la teleología cristiana. *Bram's Stoker Dracula* es al mismo tiempo una reivindicación del valor sacramental del universo y del valor canónico del texto original. Si una serie de sentido permite ver a Drácula como un ser que subvierte el universo burgués, Coppola prefiere verlo en el contexto de la redención y transforma a Drácula en mito de esa historia. En el planteo ontológico deja de lado el transcurrir del ser en un estado del puro deseo, para ubicarlo en el orden de lo trascendente, ahora el conde se redime en los lazos sacramentales del matrimonio cristiano. Para lograr esta recontextualización pasa revista a las películas anteriores sobre Drácula y las reinscribe a todas en la tradición metafísica que organiza. El mismo Coppola explica que pretendió apartarse de la imagen habitual en las películas de terror de Drácula, a la que califica de monstruosa, en pos de acercarse a las tradiciones históricas y literarias en el cual este misto se forma (*Ídem*).

Para Coppola entonces, el conjunto de “las tradiciones *históricas y literarias*” conforman un dogma pleno de sentidos a partir del cual juzga las transposiciones de la

novela de Bram Stoker, incluyendo la suya. Así asegura que luego de ver todas las demás películas de Drácula se dio cuenta en qué medida se apartaban del texto original y su intencionalidad, así cómo destruían los personajes y sus relaciones. Por lo que en su film decidió repetar al máximo la novela del autor inglés.

La extensa serie de citas de películas de vampiros a las que hace referencia tiene que ver entonces, normativiza un canon en cuya cumbre instala su propio film. A su vez, la novela de Bram Stoker se convierte en testimonio verificador del mito. De aquí en más, el concepto de transposición adquiere el estatuto de conservación y estabilización de sentidos, a partir de lo cual también es posible establecer normas según las cuales prescribir y proscribir modos de apropiación simbólica.

En un momento de film de Coppola, Drácula asiste a unas de las primeras exhibiciones cinematográficas, donde puede observar nuevamente un amanecer. Si una de las materias del cine es la luz, la añoranza del vampiro por el Sol, en presencia del fenómeno fílmico, establece una analogía entre la trascendencia idealista y la trascendencia de la imagen, enunciación que la escena proyecta desde un espacio que hace al origen y a la tradición de la historia del cine. Devolviéndole el alma a Drácula, Coppola recompone la inestabilidad que la existencia del vampiro implica para el orden racional y su estructuración simbólica. El estatuto hermenéutico del film unifica diferentes sistemas narrativos en una sola serie estética e ideológica y clausura de este modo, la condición subversiva del género de terror.

Por su parte, *La sombra del Vampiro*, de Merhige, penetra a la historia del cine de vampiros por el principio. El film narra las misteriosas instancias de la producción y filmación de *Nosferatu*, que al parecer tuvo como protagonista a un vampiro auténtico, que aceptó el papel por amor a Greta, la actriz que desempeñaba el papel de Ellen. El primer *Nosferatu* opera como punto original, y por lo tanto simbólico, desde donde se intenta narrar la producción del hecho fílmico en términos de “creación” y “genio”, visión idealista del trabajo artístico que implica una lectura romántica del film de Murnau. La idea de la trascendencia de la imagen fílmica, opera nuevamente en reciprocidad con la figura del vampiro que por amor alcanza su redención.

La relación con el *original* que garantizaría la serie de sentidos, opera en términos de realidad/ficción; verdad/mentira, desde ya falsas dicotomías, que el film tampoco logra articular en forma coherente. Esta tensión es la que pondría en juego el *valor* del arte cinematográfico, el único capaz de captar la realidad y conservarla en el espacio eterno del celuloide. Esto pasa a la estructura narrativa del film que intercambia

secuencias originales de la película de Murnau con las escenas nuevas, lo que fracasa en su paso de lo documental a la caricatura, ya que la problemática textual pone demasiado énfasis en la constitución de lo *verosímil*, tanto desde lo formal y simbólico como desde lo textual –por ejemplo Murnau quiere hacer una película “auténtica”–. Mientras Merhige realiza un trabajo investigativo para reponer la ausencia que imposibilita la concreción del hecho artístico, las condiciones y procedimientos formales de la estética de Murnau son ignorados. El planteo metaficcional del film propone finalmente a la cámara como el verdadero vampiro que brinda la vida eterna a quienes capta, lo que se conecta con el arte en tanto que brindaría una trascendencia superadora de lo *real*. Esto retrotrae a todo hecho artístico, y en particular el fílmico, a la condición de reflejo de un predeterminado ordenamiento simbólico.

Aunque no siempre sucede así, la transposición de un texto a otro debería posibilitar tanto al texto fílmico como a su crítica, liberarse de la problemática del origen y del sentido, en favor de la nueva creación ya que de otra manera solo se cierra en una hermenéutica estable y establecida. A lo largo del siglo XX el horror propuesto por el relato del conde Drácula terminó siendo “vampirizado” por el mercado de consumo del género. Tanto a través del aburguesamiento de la historia romántica, como de la gran cantidad de relatos que siguen la serie que instalan la problemática moral y de conciencia del vampiro, se ha logrado darle la estocada final al monstruo, y ello también han neutralizando nuestra capacidad de sentir terror o inquietud ante el peligro que acecha.

## **Bibliografía**

- Abad, José. *El vampiro en el espejo*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2012
- Campodónico, Horacio. “Vampiros, de la literatura al cine”, en *Neuromante*, Buenos Aires, 1996.
- Coppola, Francis Ford y James V. Hart. *Bram Stoker's Dracula. The Film and the Legend*. New York: Newmarket Press, 1992.
- Cynthia A. Freeland. *The Naked and the Undead: Evil and the Appeal of Horror*. Boulder: Westview Press, 2014.
- De la Peña, Jesús. “Una aproximación iconográfica del cine de vampiros”. *Imafronte* N°15, 2000, pp. 237-254.
- González Hevia, Leoncio. *La sombra del vampiro. Su presencia en el 7º arte*. España: Cultiva Libros. 2012.
- Poe, E. Allan. “Berenice”, *Cuentos completos I*. Ed. Alianza, 1992.
- Rest, Jaime. *Mundos de la imaginación*. Buenos Aires: Monte Avila, 1978.