

“Nunca bebo... vino”

Federico PATÁN
Universidad Nacional Autónoma de México

De las varias, y acaso muchas, relaciones que pueden hacerse entre la literatura y el cine, una es de interés al tema de nuestro ensayo: un cierto rango de personajes que, habiendo saltado de la narrativa a la pantalla, en ésta parecen haber encontrado su nicho más acogedor. Ejemplos, desde luego, no faltan: Frankenstein, Robin Hood, Sherlock Holmes, Tarzán e, indudablemente, Drácula. Pero un criterio de precisión debe llevarnos a lo siguiente: existen aquellos personajes que habitan un terreno perfectamente acotado por la novela de origen y entonces, no importa cuántas versiones cinematográficas se hagan de tal obra, serán menores los cambios ocurridos en la trama de la historia o en la estructura psicológica de dichos seres. En apoyo de esto pueden citarse *Los tres mosqueteros*, de Dumas padre, en cuanto al terreno de las aventuras, o *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, en cuanto a la línea romántica.

Atendamos al primer grupo mencionado. Toda persona con un mínimo de cultura cinematográfica sabe que esos héroes literarios escaparon de las obras narrativas que los dieron a conocer, para incursionar como elementos libres en otras propuestas argumentales. Así, Frankenstein tuvo la oportunidad de compartir créditos con el Hombre Lobo; Robin Hood vio acrecentado el número de aventuras que las baladas del siglo XV le atribuyen;¹ Sherlock Holmes pudo desembarcar en Nueva York y resolver allí algún caso, y a Tarzán le llegaron los años para vivir la Segunda Guerra Mundial y oponerse a los nazis. Estas ramificaciones que han brotado de las obras originales, algunas de ellas verdaderamente curiosas a fuerza de aberrantes, hablan de un fenómeno de popularidad imposible de soslayar.

Aunque las cifras que ahora siguen no pueden sino tomarse como aproximadas, pues siempre, en algún lugar, pudiera estarse filmando ya otra variante con cualquiera de los personajes mencionados, son útiles para confir-

¹ Cf. Charles MILLS y Martin C. FLAHERTY, comps., *Poetry of the People*, pp. 24-50.

marnos el atractivo de tales iconos cinematográficos. Así pues, hay no menos de diecinueve filmes con Robin Hood como protagonista y por encima de cuarenta en lo que toca a Frankenstein, Sherlock Holmes y Tarzán, siendo cuarenta y cinco la cifra que corresponde a Drácula, personaje motivo de nuestro interés en esta ocasión.² Seamos obvios respecto a un punto: si estos personajes hubieran fracasado en taquilla cuando su aparición inicial, ningún estudio habría vuelto a ellos o lo habría hecho muy esporádicamente, así que un mero interés comercial está en el fondo de tanta fidelidad cinematográfica al personaje.

Pero la razón monetaria es insuficiente para explicar el fenómeno. Ese atractivo taquillero proviene a su vez de la fascinación del público por estos seres extraordinarios. Algo representan que viene a satisfacer alguno de los apetitos que los espectadores van a saciar al cine. Si indagamos en ellos, buscando el rasgo que los une, tal vez no sea excesivamente arriesgado optar por un aspecto de su dimensión humana. Pero es necesario explicar tal idea. Podemos considerarlos propuestas psicológicas que no alcanzan la complejidad de ciertos otros personajes literarios, como Ana Karenina o Lord Jim. Es decir, sus atributos destacables no pertenecen a la psique sino a la materia externa, a una cualidad sobrehumana o por lo menos escasa en el hombre común y corriente, de la cual deriva la capacidad de estos seres para cumplir proezas. Y cuando no va por ahí la explicación, es de tomar en cuenta entonces su habilidad para introducirnos en los recesos oscuros de otros apetitos no menos fascinantes, surgidos de nuestro sedimento irracional o supersticioso.

Aquí, desde luego, entra Drácula. No fue el primer vampiro de la literatura ni ha sido el último, pero sí constituye el personaje que resume esa tendencia gótica. Un somero repaso de lo ocurrido en el siglo XIX presenta el siguiente panorama incompleto. En opinión de Leonard Wolf,³ la novela de vampiros entró a la literatura inglesa gracias a la pluma de John Polidori (1795-1821), uno de los comensales en aquella noche ginebrina de 1816, cuando una propuesta de Lord Byron (1788-1824) también dio pie al nacimiento de *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley (1797-1851). Permitámonos aquí una digresión para recordar que el cine puso su atención en dicha velada, para dejar testimonio de la misma, en *The Haunted Summer*, un filme no demasiado brillante que Ivan Passer (1933) dirigió en 1988. A su vez, y para acentuar los lazos casi incestuosos entre cine y literatura, el guión provenía de una novela escrita por Anne Edwards.

² Martin CONNORS, James CRADDOCK *et al.*, *Videohound's Golden Movie Retriever*, *passim*.

³ Leonard WOLF, *Dracula, the Connoisseur's Guide*, 97.

Pero regresemos a Polidori. Su obra, titulada justamente *The Vampire*, apareció en 1821. En la actualidad este libro es un mero dato histórico en la narrativa inglesa. Lo cierto es que la idea le vino a Polidori leyendo de Byron el poema titulado “The Giaour”, escrito en mayo de 1813 y primero de los “Cuentos orientales” dejados por el poeta.⁴ Allí, obedeciendo a sus tendencias características, Byron une vampirismo con incesto. En opinión de Wolf,⁵ en la novela de Stoker hay una cita muy clara del poema mencionado. También es fácil suponer un nexo de lectura e influencia entre Stoker y “La muerte amorosa”, un cuento escrito por Théophile Gautier (1811-1872) en 1836. Por ejemplo, ¿es de atribuir a una mera coincidencia que en el texto francés la heroína se llame Clarimonde (mundo iluminado) y en Stoker tengamos a Lucy Westenra? El francés une sin disimulos la tendencia vampiresca con el erotismo, abriendo así una de las líneas más fecundas y determinantes en cuanto al tema se refiere. No es de dudar que en el fondo de ciertas inquietudes respecto al vampiro esté la incómoda fascinación que su simbolismo sensual ejerce sobre nosotros, punto al cual volveremos.

Dediquemos un momento de atención a James Malcolm Rymer (1814-1881), ya que la crítica moderna ha establecido más allá de cualquier reserva que en él tenemos al verdadero autor de *Varney, The Vampire* (1847), y no en Thomas Preskett Prest. Uno de los folletines de mayor buen éxito en la Inglaterra victoriana define al vampiro como un ser de la noche y del mal, necesario de eliminar para que la paz vuelva al mundo. Del primer capítulo tomemos el epígrafe: “¡De qué manera las tumbas cedan sus muertos! ¡Y de qué manera el aire de la noche se llena horrorosamente de gritos!” Sin duda ya estamos en el mundo de Drácula y a la mente llega el otro aspecto de esos gritos, cuando Bela Lugosi dice con gozo indudable: “Escúchelas. Las criaturas de la noche. Qué música fabrican”. Y aclaramos Lugosi porque estas líneas pertenecen al guión de la cinta dirigida por Tod Browning y no a la novela. Por cierto, al observar el dibujo que acompaña al texto en ese primer capítulo otra asociación viene a la mente: Varney posa una de sus manos sobre el seno derecho de la mujer cuya sangre bebe. Esta imagen nos lleva de inmediato a la escena final del *Nosferatu* de Murnau, donde se da exactamente la misma situación.

En 1872 Sheridan Le Fanu (1813-1873) publicó uno de sus mejores relatos: *Carmilla*, la historia de una vampira. En cuanto al desarrollo del tema, su importancia radica en que la trama insinúa una relación lesbiana entre victimaria y víctima, con lo cual el subtexto de erotismo usual en el género se

⁴ Lord BYRON, *The Selected Poetry*, p. 439.

⁵ L. WOLF, *op. cit.*, p. 98.

vigoriza y amplía. Cuando Roger Vadim (1928) llevó al cine esta novela corta (*Et mourir de plaisir*, 1961), desde el título mismo acentuó lo que en él es una marca de la casa: el erotismo gritón, sin sutilezas. Pero es imposible negar que el texto de Le Fanu dio pie a tales excesos mediante una prosa llena de insinuaciones. Por otro lado, Carmilla muere cuando una estaca le atraviesa el corazón, punto retomado por Stoker en su novela en cuanto a Lucy se refiere.

El *Drácula* de Stoker nunca ha estado fuera de catálogo. Cien años, pues, de ocupar un lugar en librerías. Escasas novelas podrán enorgullecerse de una marca semejante. Por tanto, el *Drácula* de Stoker algo dice a los lectores de cada generación que lo abordan. De esta manera, si pensamos en el siglo XIX, es nuestra obligación unir la obra de Stoker a varias expresiones más que, cada una a su modo, establecen un panorama de preocupaciones. Nos referimos al muy conocido estrato de pobreza, sordidez y violencia que se percibe en la narrativa de Charles Dickens, o en *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson (1850-1894); *The Turn of the Screw* (1898), de Henry James (1843-1916); *The Picture of Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde (1854-1900), y en el nada despreciable número de cuentos escritos por Rudyard Kipling (1865-1936).

De toda esta literatura se desprende la necesaria conclusión de que dos morales y dos visiones del mundo se encuentran en conflicto y, por tanto, en relación. Una, la que es dueña de la superficie, impone criterios de “buenas costumbres”, que la otra, la oculta, se empeña en negar. Siamesas al fin, a la una le es imposible vivir sin la otra. Allí donde los primeros victorianos cultivaron “sentimientos sociales, comenzando por los afectos en el núcleo familiar y ampliándolos hacia el desconocido que vivía en el fondo de la pirámide social”,⁶ reconocimiento ya de un desequilibrio en cuanto a la justicia económica, los victorianos de la época postrera vieron que sus “esperanzas no se habían cumplido, la confianza iba en disminución y los últimos años del siglo estuvieron marcados por una reacción de signo contrario, la resignación y la desilusión”.⁷ Ese fin de siglo provocó entonces un fenómeno usual en tales ocasiones: si la fe en la ciencia y en la lógica social habían desembocado en un escenario de derrotas, bien estaba probar suerte con lo irracional o con lo esotérico. De allí, en parte, la producción y consumo de la literatura que arriba mencionamos, si bien el simple hecho de que el victorianismo había cumplido su propósito y decaía es asimismo parte del cuadro.

Drácula se aviene a tales circunstancias. La lectura que de esta novela hizo el siglo XIX es distinta de necesidad a la que hoy nos permite la sociedad donde

⁶ Arthur POLLARD, comp., *The Victorians*, p. 14.

⁷ *Ibid.*, p. 11.

vivimos. Así, “en la cima de su prosperidad doméstica y su expansión imperial, los victorianos cautos estaban incómodamente al tanto de la fragilidad de su compleja civilización”⁸ y sintieron que Bram Stoker había escrito una “novela fiel a la experiencia dislocadora de sus perplejos contemporáneos”.⁹ Es de preguntarse si tal urgencia de oposición a lo racional, dada la sensación de fracaso reinante, no es asimismo parte de nuestra lectura. Pensamos que sí. Entonces, la clara oposición entre Van Helsing (la ciencia) y Drácula (nuestras zonas oscuras) es uno de esos mecanismos literarios sencillos que permiten al lector compenetrarse de una obra. Por un lapso que cubre la mayoría de la novela vivimos con el peligro de que Drácula venza; el final nos dice que la civilización occidental terminará imponiéndose a cualquier enemigo.

Pero esa lectura ha venido cambiando, sobre todo en el cine. Y al cambio que esa lectura ha sufrido en la pantalla queremos dedicar el resto de nuestro ensayo. Hoy sabemos que el cine, desde muy temprano, se alimentó con la sangre de la literatura. Daniel Defoe, Jonathan Swift y H. G. Wells fueron motivo de adaptaciones cinematográficas desde 1902, cuando Georges Méliès (1861-1938) llevó al cine *Robinson Crusoe*, partes de *Gulliver's Travels* y *The First Men in the Moon*. Desde entonces, la complicidad de ambos medios de expresión ha sido absoluta. El cine, claro, vigila siempre y en cuanto una novela llega a *best seller* procura filmarla. Acaso sea necesario aclarar que el proceso se ha ido acelerando respecto al tiempo transcurrido entre la publicación del libro y su aprovechamiento por el cine. Entonces, no nos extraña demasiado que la primera aparición de Drácula en la pantalla se diera en 1920, en Hungría.

Esta adaptación, hecha sin permiso de los herederos de Stoker, ya no existe sino como ficha. Hasta donde se sabe no ha sobrevivido ninguna copia y nadie que la menciona parece haberla visto. La dirigió Karoly Lajthay, a quien ninguna de las enciclopedias sobre cine consultadas incluye en su *corpus*. Por tanto, la historia cinematográfica existente se inicia con el *Nosferatu* de F. W. Murnau (1888-1931), aparecido en 1922. Se inicia, pues, con una obra maestra. Producto del expresionismo, Murnau había llevado a su cine un estilo “que evocaba la inestabilidad, la desorientación y la desesperación de aquel periodo. Sus filmes abordan los temas universales de la fragilidad, la declinación, los conflictos internos y la redención en un mundo trágico”.¹⁰ No hay ninguna dificultad en unir esta cita a la anterior, donde se habla de unos tiempos dislocados.

⁸ Bram STOKER, *Dracula*, p. X.

⁹ *Ibid.*, p. XI.

¹⁰ James MONACO, *The Encyclopedia of Film*. p. 390.

Murnau estaba reacio a pagar derechos de autor a los herederos de Stoker, así que hizo cambios sustanciales en algunos aspectos de la novela. Por ejemplo, su vampiro se llamaba el Conde Orlok y la acción se daba en Alemania, muy lejos de la Transilvania y de la Inglaterra aparecidas en el texto original. Por otro lado, en cuanto a la apariencia, su protagonista se distancia mucho del urbano personaje ideado por Stoker. El intérprete, Max Schreck (cuyo apellido significa “susto”), crea un ser a punto mismo de volverse caricatura, con su desnuda cabeza, sus manos como garras y unas ojeras profundas. No es difícil unirlo a las descripciones del vampiro tradicional, puesto que las supersticiones populares lo hacían brotar de la tumba con el cuerpo lleno de las señales claras de su estancia bajo tierra. Véase lo siguiente: estamos en Belgrado en el año 1732. Se abre la tumba y luego el ataúd de un sospechoso de vampirismo. ¿Cómo lo encuentran? Citemos: “inclinado hacia un lado, la piel fresca y áspera, las uñas muy crecidas y diabólicamente curvadas, la boca manchada por la sangre del festín tenido la noche anterior”.¹¹ Una presencia escasamente apetecible de ver. Esta imagen desagradable, clavada en una fealdad sin cortapisas, también obedece a otro tipo de simbología: para la mente popular debe darse una correspondencia total entre la deformidad del espíritu y aquella del cuerpo. Casi de inmediato, el cine rechazará una fórmula así de simplista, prefiriendo la paradoja de que un exterior agradable encierre la posibilidad de un mal absoluto.

Hay varios puntos claves en el *Nosferatu* de Murnau. Esta palabra, inexistente en la lengua rumana y en la húngara y, además, ausente en los diccionarios de folclor dedicados a esas zonas, pudiera haber sido un error de Emily Gerard, quien “entendió mal el uso dado al adjetivo rumano *nesuferit* (‘enfermo de plaga’), relacionándolo con los vampiros y acuñando de esta manera, sin darse cuenta, el hoy famoso término”.¹² Recordemos que Emily Gerard publicó en 1888 *The Land Beyond the Forest*, un recuento de su estancia en Transilvania, libro que fue de mucha utilidad a Stoker en la preparación de su novela, junto con aquel otro de William Wilkinson titulado *An Account of the Principalities of Wallachia and Moldavia, with Various Political Observations Related to Them* (1820).

Esa palabra, pues, aparece en la novela y Murnau la toma como título de su filme, procurando con ello disimular su fuente de inspiración. Sin embargo, la viuda del novelista no se dejó engañar por esos disfraces y puso una demanda que ganó. La orden del juez dictaminador fue tajante: que se destruyeran absolutamente todas las copias de la cinta. Por fortuna, varias quedaron ocultas en

¹¹ Rossell HOPE ROBBINS, *The Encyclopedia of Witchcraft & Demology*, p. 521.

¹² B. STOKER, *op. cit.*, p. 334.

manos de aficionados o el azar las puso a salvo, con lo cual el filme evitó pasar a la muy extensa lista de los ya desaparecidos. Ahora, vayamos al final de la cinta. Atraído por la heroína, el vampiro alarga demasiado su estancia en el dormitorio de la chica y es sorprendido por la luz del alba. Aquí tenemos en germen una situación muy explorada por la literatura romántica: la fascinación de la maldad con la belleza y la destrucción inconsciente que ésta aplica a dicha maldad. Por otro lado, y lo comentamos en un párrafo anterior, la cinta repite uno de los dibujos que acompañaba a la novela de Rymer. Así, la garra de Nosferatu se posa con gula sobre el pecho de la dormida víctima mientras la otra gula, la de sangre, queda satisfecha en el cuello de la muchacha. Y aportemos otro dato: fue Stoker quien impuso el cuello como lugar donde el vampiro tiene su festín; antes de su novela, el seno o el pecho era el lugar preferido.

La luz del alba destruye a Nosferatu. Ahora, vayamos a la novela de Stoker. Estamos en el capítulo XIII y Mina pasea con Jonathan por Piccadilly, a pleno día. Allí sorprenden a Drácula caminando tranquilamente. Mina lo describe para nosotros: “Su cara no era bondadosa; era dura y cruel y sensual...”¹³ No es el revelador adjetivo “sensual” el que nos ha llamado la atención y sí el hecho, innegable, de que Drácula no se ve afectado por la luz. Es la cinta de Murnau la que da con el expediente de liquidar al vampiro haciéndolo desaparecer cuando lo toca el sol naciente. A partir de Murnau todo filme sobre Drácula respeta esa herramienta de lucha. No hay motivo de sorpresa, pues las religiones más antiguas crearon para nosotros el binomio luz-sombra, atribuyendo a la primera virtudes salvíficas y a la segunda toda una simbología de maldades.¹⁴ Drácula se transforma en criatura de la noche y de criaturas de la noche se acompaña.

En 1931 viene el *Drácula* clásico. Es curioso que un filme bastante mediano como narración haya captado de tal manera la imaginación del público. Otro dato curioso, la cinta no proviene directamente de la novela, sino de una adaptación al teatro hecha en 1924. Hacia 1927 tuvo en Broadway fortuna tal que Hollywood se sintió de inmediato atraído por la obra y se puso a la tarea de filmarla. Es de la obra teatral de donde procede la vestimenta ya clásica en nuestro vampiro. Hamilton Doane, administrador de la compañía y asimismo intérprete del personaje en algún momento, lo concibió como un “diabólico mago del teatro de variedades, vestido para una velada elegante y con su capa operística”.¹⁵ La imagen del vampiro quedó fijada para siempre y el cine la tomó del teatro sin modificaciones.

¹³ *Ibid.*, p. 155.

¹⁴ Udo BECKER, *Enciclopedia de los símbolos*, p. 197.

¹⁵ B. STOKER, *op. cit.*, p. 377.

La cinta estaba destinada a Lon Chaney (1882-1930), el extraordinario intérprete de películas de terror, quien en 1927 ya había dado presencia a un vampiro en *Después de medianoche*. Pero Chaney muere en 1930 y el papel quedó vacante por un tiempo, hasta que el propio Doane sugirió que se contratara a Bela Lugosi (1882-1956), por entonces un oscuro actor húngaro escapado de su país por razones políticas, pero que había tenido a su cargo el Drácula teatral. Lugosi creó un vampiro inolvidable, que ha servido de base a casi todos los posteriores. Otro actor especializado en filmes de terror, Boris Karloff (1887-1969), dijo: “La tragedia de Bela es que nunca aprendió el inglés, pero su fuerte acento extranjero fue una ventaja...”¹⁶ En efecto, dicho acento dio verosimilitud a la extranjería del vampiro y, ¿por qué dudarlo?, tal extranjería fue bien recibida por el público, ya que entonces el origen de la maldad no era atribuible ni al suelo inglés ni a la civilización occidental. Además, aunque una perspectiva moderna pueda hacernos cuestionar esto, debido a la para nosotros avejentada presencia de Lugosi, el Drácula de este actor resultaba atractivo y fascinante por extranjero. Pola Negri, Ramón Navarro y Charles Boyer son otros aspectos del mismo fenómeno. Lugosi propone un vampiro de apariencia impecable, de modales perfectos, de cierta elegancia mundana que serán los parámetros a seguir en lo futuro. Establece, pues, la paradoja entre un exterior atractivo y un interior malévolo. Si atendemos a la novela, encontraremos allí un Drácula de bigotito y mosca, el dorso de cuyas manos es de un veloso repelente, señal ésta de la proximidad entre vampiro y hombre-lobo. Tales atributos habrían desmerecido en la imagen fílmica que a partir de Lugosi ha imperado.

Lugosi fue un indudable motivo del buen éxito obtenido por la cinta, pero también las escenas primeras, donde un castillo de amplias bóvedas, escaleras suntuosas y un aire decadente imposible de negar creaban de inmediato la atmósfera de inquietud necesaria. Mucho de esto se pierde cuando la acción se da en Inglaterra. La música es otro elemento manejado con eficacia notable. Y bajando por la suntuosa escalera, un Drácula cuyas palabras iniciales son: “I... am... Dra-cu-la...”, expresadas en cinco largos y fascinantes segundos. La cinta propone una cuota de erotismo bastante fuerte para la época, sobre todo en la presencia de las vampiras al principio del filme y en el rendimiento de Mina a la mordida sensual del conde. Lo que Murnau insinuó Browning subraya un poco más y el erotismo del personaje irá creciendo gradualmente según nos adentramos en el siglo XX. Dicho erotismo será de supermercado en las malas películas y de oscuras propuestas en aquellas destinadas a sobrevivir.

¹⁶ Clare HAWORTH-MADEN, *The Essential Dracula*, p. 23.

Pero ya el propio 1931 vio un *Drácula* mucho más cargado en lo sensual. Lo dirigió George Melford y su filmación ocurrió de noche, cuando los *sets* del *Drácula* anterior quedaban libres por unas horas. Universal, el estudio productor, tuvo la ocurrencia de hacer dos versiones del guión, una destinada al mercado de habla inglesa y la otra al de habla española. La crítica existente en torno de la versión hispana tiende a preferirla, encontrándola de mayor fuerza en cuanto a la expresión de los miedos internos correspondientes a la simbología externa de la fábula y de una intención sexual mucho mayor. Citemos: “Si bien la publicidad de la Universal para el filme de Tod Browning cacareaba que se estaba ante ‘el amor más extraño que se haya conocido’, la versión española era más sensual en todo respecto. Al igual que Lupita Tovar, las tres esposas de Drácula aparecían con profundos escotes”.¹⁷ Pero Lugosi no estaba en dicha versión y Carlos Villarías no alcanzó a superarlo en el papel protagonista. Esto pudiera explicar la distinta fortuna de las dos películas.

Por alguna razón, el siguiente Drácula apegado a la novela viene veintisiete años más tarde, en Inglaterra. De los cuarenta en adelante el personaje se ve humillado de distintas maneras, pareciéndonos las dos peores el hecho de enfrentarlo al primario humor de Abbott y Costello en *Abbott and Costello Meet Frankenstein*, dirigida (es un decir) por Charles T. Barton en 1948, y después enviarlo al Oeste, donde será enemigo de Billy the Kid, uno de los iconos más firmes de la mitología vaquera. Este desaguado tuvo un responsable: William Beaudine. Un año de estreno: 1965. Un título: *Billy the Kid vs. Drácula*. Incluso aquí la pobre criatura de la noche quedaba en segundo lugar. Pero en 1958 la productora inglesa Hammer rescata al personaje y lo sitúa en el medio que le corresponde. Pero, además, con variantes que lo enriquecen en cuanto a su simbología. Por principio de cuentas, la Hammer propiciaba en sus cintas de terror una mezcla equilibrada de miedo y erotismo, siendo éste de tono más bien insinuado hasta fines de los sesentas, debido a la censura, pero nada difícil de percibir. La cinta se llamó escuetamente *Dracula* en Inglaterra y, por razones de mercado, *Horror of Dracula* en Estados Unidos. Fue la primera a color y el uso dado a éste resultó uno de los elementos más efectivos y efectistas de la cinta, ya que la sangre, en flamante rojo, pasaba a primer término. Los dos actores centrales, Christopher Lee y Peter Cushing, tenían una presencia notable y dieron el tono perfecto a los personajes que les tocó interpretar: Drácula, en el caso de Lee, y Van Helsing, en el de Cushing. El Drácula de Lee conservó de la versión lugosiana la indumentaria impecable, los modales caballerosos y un indudable atractivo para las mujeres del filme.

¹⁷L. WOLF, *op. cit.*, p. 218.

Aquí es donde tenemos el cambio de mayor importancia. En lo que se ha tomado como una crítica sutil a la época victoriana en primer plano, pero a la Inglaterra púdica de los cincuentas en segundo lugar, las mujeres aceptan con claro deleite la mordida en el cuello, que se ha transformado en una caricia de orden muy sensual. Pero ese cambio de actitud en las mujeres, muy sutil aún, conlleva otro significado: “Hasta llegar la serie *Drácula* de la Hammer, esta mujer transformadora [Lucy] había sido relegada a los márgenes de la trama. *Drácula* la sitúa en el corazón de la misma: en los siguientes treinta años se harían sutiles variaciones ideológicas en torno de su forma inestable”.¹⁸ Vemos entonces que la presencia femenina se desliza gradualmente de la periferia al centro de las preocupaciones simbólicas de estos filmes.

Permitámonos otro apunte. ¿De qué utilidad es la estaca hincada en el pecho de un vampiro? En contra de la idea general, no lo mata, únicamente lo inmoviliza. Y para lograr esto, la madera será de roble, árbol del cual se hizo la cruz donde pereció Jesucristo. Un detalle más: un sólo golpe deberá clavarla profundamente, pues un segundo golpe rompe con la magia del instrumento. Poco de esto cumplen las películas sobre vampiros. Pero de que se usan estacas, se usan. Siempre sobre el cuerpo de alguna vampira resguardada de la luz en su tumba. Por tanto, se ha visto en dicha estaca, quizá no sin asomos de razón, un símbolo fálico. ¿Qué deducir entonces del *Drácula* dirigido por Terece Fisher (1904-1980) en 1958, cuando por vez primera se utiliza la estaca contra un vampiro? Dejemos esto en mera especulación y resumamos: la cinta de Fisher respeta bastante la novela de Stoker, excepto por la eliminación de Renfield como personaje, pero se permite una lectura del texto que modifica su intención primera, ya que subraya la carga erótica significada por el vampiro y subraya la importancia de los personajes femeninos. Lo que aún no cambia es la profunda vena de malignidad que en aquél habita.

Sabemos de una cinta inglesa hecha para la televisión en 1969. Estuvo en manos de Patrick Dromgoole e hizo de *Drácula* el excelente Denholm Elliott. Tomemos de la crítica un dato curioso: “El loco encerrado en el asilo, muy parecido a Renfield, resulta ser Jonathan Harker, a quien enloquecieron sus experiencias en Transilvania”.¹⁹ La siguiente etapa es de signo multinacional, pues *El conde Drácula*, de 1970, es una coproducción germano-hispano-italiana, mezclas que rara vez desembocan en un buen producto. Sin embargo, la crítica ha sido amable con esta película, dirigida por Jesús Franco y con guión firmado por seis autores, otra señal bastante segura de problemas durante la filmación, aparte de que los escenarios muestran la falta de

¹⁸ B. STOKER, *op. cit.*, p. 395.

¹⁹ *Ibid.*, p. 405.

apoyo económico. Se procuró, desde luego, fidelidad al novelista e incluso se ha dicho que “Christopher Lee tiene un fuerte parecido con el monstruo según la descripción de Stoker, un anciano de pelo blanco que rejuvenece según bebe sangre”.²⁰

Y ahora, Jack Palance. Porque este actor, al que se diría impropio para interpretar al Conde, vistió esmoquin y capa negra en una cinta de 1973, asimismo hecha para la televisión. Dirigida por Dan Curtis, significa otro avance en la modificación del Drácula no sólo literario, sino del fílmico, modificación que consiste en ir fortaleciendo su imagen romántica. El guión estuvo a cargo de un buen autor de ciencia ficción, Richard Matheson (1926), de quien no debemos olvidar la novela de 1954 *I Am Legend*, donde se narra la situación del único hombre vivo en un mundo gobernado por vampiros. ¿Que si se la llevó al cine? Desde luego que sí, en 1964 y con el título *Last Man on Earth* (Sidney Salkow). Matheson, un buen cultivador de la narrativa de terror, hizo un guión inteligente, modernizando el tema en varios aspectos. No en los de época, sino en aquellos de la interpretación. En primer lugar, pone el origen de Drácula en Vlad Tepes, la figura histórica que dio pie a la leyenda. Drácula se siente fascinado por Lucy Westenra, dado que ésta se parece enormemente a María, el gran amor de Tepes en el siglo XIV. Coppola volverá a tal situación, enriqueciéndola. De esta manera, una clara relación sentimental queda establecida entre los dos personajes, relación que nos hace ver a Drácula como un ser no sólo vulnerable, sino incluso provocador de lástima, en razón de la fuerza que su amor tiene. Aquí se da un avance en la desmalignización del protagonista, quien por primera vez tiene como explicación de su vida algo más que el mero propósito de eternizarse en el mundo bebiendo la sangre de sus víctimas.

Antes de pasar al otro ejemplo detengámonos un instante en el simbolismo de la sangre. La imagen literaria o cinematográfica del vampiro es de atractivo indudable para el público en razón de que, para encontrar la inmortalidad, quita de sus víctimas el elemento representativo de la vida: la sangre. De esta manera, si por un lado se toca una aspiración humana —la de nunca morir—, por el otro se la consigue a costa de matar, y la paradoja de aquí derivada crea un dilema fascinante. Por otro lado, no ha faltado la interpretación religiosa: Drácula ofrece la inmortalidad a quienes bebe la sangre, dándose una ceremonia de signo negativo respecto a la inmortalidad ofrecida por Jesús y en alguna medida escenificada en la ceremonia de la misa, donde se bebe la sangre de Cristo. Un dejo de ironía tenemos en el filme de Browning cuando Drácula informa a Harker: “No bebo... vino”.

²⁰ *Ibid.*, 405.

No habremos de detenernos en el *Drácula* de Phillip Saville, interpretado por Louis Jourdan y fechado en 1977, pues se limita a ser una ilustración más o menos fiel de la novela. Vayamos a 1979, cuando Werner Herzog ofrece su homenaje a Murnau en un segundo *Nosferatu*, que sigue al pie de la letra las peripecias narradas en la versión muda. La cinta no fue bien recibida por la crítica, que vio un Herzog excesivamente dominado por la memoria del filme anterior. Sin embargo, fotográficamente esta versión es de una belleza absoluta y Klaus Kinski transmite algo que vuelve a modificar nuestra opinión sobre el vampiro: “el tedio que ha de ser el destino del vampiro, a quien le toca vivir para siempre en un mundo que en pocas ocasiones vale la pena vivir”.²¹ Así, la inmortalidad mencionada en el párrafo anterior se vuelve, en giro irónico, una razón para desear la muerte. Vemos entonces que la imagen de Drácula va siendo investida de sutilezas amorosas y filosóficas, que estuvieron ausentes de las primeras versiones y no digamos de los pésimos filmes donde el personaje se vio obligado a convertirse en cliché de la maldad.

Otro filme mal recibido por la crítica fue el de John Badham, también estrenado en 1979. Procede, como el de Browning, de una versión teatral, la montada en Broadway en 1977, que a su vez procede de aquella hecha por Deane-Balderson en 1924. Frank Langella, el Drácula de Broadway, pasó al cine; no así Jerome Dempsey (Van Helsing), quien fue sustituido por Laurence Olivier, opinamos que para ganancia del filme. ¿Qué adujo la crítica en oposición a esta obra? Una cita servirá para resumir la idea general cuando el estreno: “[Langella] es abrumado por un despliegue de técnica visual y por una interpretación dramáticamente vacía —y alterada sin razón— de la historia contada por Stoker”.²² Attendamos a una parte de la cita: esa interpretación dramáticamente vacía que distorsiona al texto original. Porque justo esa característica ha llevado hoy día a la revalorización de la cinta, que en la actualidad viene a significar un avance más en la transformación del personaje en un ser sí no positivo al menos dueño de una buena dosis de encanto, porque ahora es “suave, irónico, delicadamente ingenioso y vibrantemente erótico”.²³

Dicho erotismo es el que mayor peso tiene en la lectura hecha por Badham. Dejemos la palabra a Roger Ebert, quien asegura: “Se han dado tantos Dráculas... que se han perdido los trágicos orígenes del personaje entre las lápidas, los colmillos y todos esas capas negras. Este Drácula devuelve al personaje la pureza que tuvo en sus primeras apariciones cinematográficas”, y agrega un

²¹ L. WOLF, *op. cit.*, p. 241.

²² Ron CASTELL, comp., *Guide to Movies and Videos*, p. 308.

²³ L. WOLF, *op. cit.*, p. 135.

punto muy destacable respecto a la Lucy del filme: “[el vampiro] le mostrará la intensidad última de la vida, la llevará más allá de lo cotidiano, la llevará a esa tumba donde la libraré de la tumba”.²⁴ El cambio es ya radical, pues del vampiro imagen de la maldad y el pecado hemos devenido en un ser cuya actividad puede abrir caminos de entendimiento en la vida de las personas. Condenado a su vampirismo, el personaje lo utiliza para mostrarse como un ser doliente y condenado, así como para propiciar algunas libertades.

Con ello tocamos a la puerta de Francis Ford Coppola, cuya cinta de 1992 llevaba el título riesgoso de *Bram Stoker's Dracula*. Riesgoso porque cuestionaba la fidelidad de las versiones previas y riesgoso porque la crítica iba a mirar esta adaptación con una lupa de gran intensidad. Y lo hizo, para opinar enseguida que la cinta seguía las vicisitudes de la trama novelesca, pero no su intención. Era cierto. Aquí, en Coppola, se da la variante más extrema del mito. Quienes gustan de Drácula por su significado original, a quienes cabe llamar los puristas, objetan la visión dada; quienes han seguido las distintas lecturas hechas del personaje y las consideran oportunas, gustan mucho de las transformaciones ocurridas. Una cosa es indudable: como narración cinematográfica el filme es muy convincente. Los peros habrán de surgir de otras consideraciones. La principal, sin duda, que ahora Drácula es un personaje romántico profundamente trágico.

En su guión, James Hart nos dice sin ambages que Drácula es el Vlad Tepes histórico. Abre la película con la muerte de la amada de Tepes, debida a un triste malentendido. A partir de allí, Drácula vivirá largos siglos de soledad, recordando a su mujer. Cuando Harker llega a Transilvania, una foto de Mina hace pensar al vampiro que se trata de su amada rediviva. Con ello, se subvierte la razón del viaje a Inglaterra: no es para tener a su disposición sangre nueva que Drácula lo emprende, sino para acercarse a su núcleo amoroso. Por ello, la carga sexual de la cinta es muy franca en comparación con versiones filmicas anteriores. Desde luego, la cuota de terror puro ofrecida por el cine en el pasado reduce un poco su presencia en la obra de Coppola. Pero justo allí se encuentra su significado profundo, creemos. El filme se pregunta hasta qué grado la imagen de Drácula encierra en sí algo que nos pertenece, algo que brota de nuestra condición interna, algo a lo que hemos vuelto la espalda. Es más fácil vivir en el mundo de la luz y la falta de ambigüedades que los primeros *Dráculas* proponen, pues allí, tras un periodo de lucha intensa entre dos fuerzas, la del bien o el raciocinio o la ciencia o la cotidianidad vence y nosotros hemos sufrido una purga espiritual. Lo inaceptable de la visión dada por Coppola es que destruye esa cotidianidad tan

²⁴ Cf. Roger EBERT, entrada “Drácula” en *Cinemanía* 97.

muelle en que pasamos nuestros días, y es una invitación demasiado incómoda a que pongamos en riesgo tal comodidad.

Drácula no termina su camino en Coppola. Seguramente vendrán muchos filmes donde se le utilice como figura convencional, al lado del hombre-lobo e incluso del coco. Pero también se producirán otros donde se siga explorando con inteligencia el significado profundo de este ser. Drácula escapó de la novela para transformarse en otro tipo de personaje, y en esto el cine lo viene ayudando desde siempre. Y siempre tendremos, desde luego, novela y cine para ir haciendo comparaciones.

Bibliografía

BECKER, Udo, *Enciclopedia de los símbolos*. Trad. de J. A. Bravo. México, Océano/Robin Hood, 1996. 350 pp.

BYRON, Lord, *The Selected Poetry*. Introd. y selec. de Leslie A. MARCHAND. Nueva York, Modern Library, 1951. 646 pp.

CASTELL, Ron, comp., *Guide to Movies and Videos 1997*. Nueva York, The Philip Lief Group, 1997.

CONNORS, Martin, James CRADDOCK *et al.*, *Videhound's Golden Movie Retriever*. Detroit, Visible Ink, 1997. 1582 pp.

EBERT, Roger, entrada "Drácula" en *Cinemanía 97*. Microsoft/Windows 95. 1997.

HAWORTH-MADEN, Clare, *The Essential Dracula*. Nueva York, Crescent Books, 1992. 96 pp.

HOPE ROBBINS, Rossell, *The Encyclopedia of Witchcraft & Demonology*. Nueva York, Bonanza Books, 1959. 558 pp.

MILLS GAYLEY, Charles y Martin C. FLAHERTY, comps., *Poetry of the People*. Londres, Ginn & Company, 1903. 404 pp.

MONACO, James, *The Encyclopedia of Film*. Nueva York, A Perigee Book, 1991. 596 pp.

POLLARD, Arthur, comp., *The Victorians*. Londres, Sphere Books, 1970. 436 pp.

STOKER, Bram, *Dracula*. Ed. crítica a cargo de Nina AUERBACH y David J. SEAL. A Norton Critical Edition. Nueva York, W. W. Norton & Company, 1997. 492 pp.

WOLF, Leonard, *Dracula, the Connoisseur's Guide*. Nueva York, Brodway Books, 1997. 322 pp.