

La inmortalidad al alcance de la mirada. El mito del vampiro en las imágenes del cine

VANESSA BRASIL

Unifacs - Laureate

Immortality within sight. The vampire myth in the cinema images

Abstract

Fear of death and fascination of eternity favoured the creation of some myths. From literature to the cinema, the vampire myth is filled with stories of sinister love adventures that go beyond death. This article proposes a journey of this myth from its early manifestations in the mythical stories, especially the one of the Greek sphinx. Some representations call us to painting, as they capture the meeting point between the nightmare and the devouring monster which is seen as an art erotically charged. We will look at the vampire films, from the classic Draculas, to the 'decaffeinated and light' beings from the *Twilight* Saga. As vampire films spectators, we place ourselves in an intermediate space between the human and the non-human, between the civilized and the wild, between the uncanny and the familiar, between life and death.

Key words: Vampire Myth. Dracula Films. Nightmare. Fear of Death. Eternity.

Resumen

El miedo a la muerte y la fascinación por la eternidad propiciaron la creación de algunos mitos. De la literatura al cine, el del vampiro ha poblado nuestros relatos con siniestras aventuras de amor más allá de la muerte. Este artículo propone un recorrido desde sus pretéritas manifestaciones en los relatos míticos, en especial el de la esfinge griega. Algunas representaciones nos han convocado en la pintura, pues plasman el momento de encuentro entre la pesadilla y un monstruo devorador, un arte cargado de erotismo. Nos detenemos en los filmes de vampiros desde los clásicos Dráculas, hasta los seres "descafeinados y light" de la saga *Crepúsculo*. Como espectadores de filmes de vampiros nos ubicamos en un espacio intermedio entre lo humano y lo deshumano, entre lo civilizado y lo salvaje, entre lo siniestro y lo familiar, entre la vida y la muerte.

Palabras clave: Mito del vampiro. Filmes de Drácula. Pesadilla. Miedo a la muerte. Eternidad.

ISSN. 1137-4802. pp. 83-102

El mito en sus orígenes: el miedo a la muerte

Vamos a morir. Todos, sin excepción, vamos a morir. Esta es la única y más dolorosa certeza que tenemos en esta vida. Una certeza, y aun así, tratamos de negarla todos los días e inventamos mecanismos para protegernos de ella. El hecho es que sobre la muerte queremos pensar lo mínimo posible. Lo mejor es ser eternos. Sin embargo, el miedo a la muerte

propició la creación de algunos mitos. Muchos acompañan al ser humano desde su más pretérita historia sobre la superficie de la Tierra. De la literatura al cine, el mito del vampiro ha poblado nuestros relatos con las más fascinantes aventuras de amor y muerte, o mejor dicho, de amor más allá de la muerte.

El origen del mito del vampiro se remonta al antiguo Egipto. Los egipcios representaban en pinturas y jeroglíficos una entidad semejante a un pájaro que simbolizaba el momento en el que el alma dejaba el cuerpo e iniciaba su viaje al mundo de las sombras. El *Ba* era una manifestación del muerto que podría habitar tanto el mundo terrenal como el de los muertos, pues ligaba ambos universos. La momificación del cadáver tendría como resultado la preservación del *Ba* que retornaría todas las noches a la cámara funeraria y que podría así migrar durante el día¹.

¹ Sobre el asunto, ver CÉSAR, (2009) ANDREWS y FAULKNER, (1985).

² BRANDÃO (1987, VOL. I, 246).

Su representación puede ser en forma de un pájaro con la cabeza humana o solamente pájaro. No obstante, podría asumir la apariencia que quisiera, pues había varias fórmulas funerarias para asegurar tal transformación. Algunas pinturas muestran el pájaro sobrevolando la momia y cubriéndola con sus alas abiertas y en otras aparece el *Ba* asociado a la figura de la Esfinge (F1).

F1 Tut atropellado por la Esfinge y Ba sobrevolando.



Esa figura mítica que viajaba de ida y vuelta entre el mundo de los vivos y el de los muertos aparece a lo largo de la historia de la humanidad en la mayor parte de las civilizaciones. En la Grecia Antigua podemos pervivir las características del vampiro en la figura de la Esfinge². Para Delcourt (1981), este ser mítico fue concebido a partir de dos determinaciones: la pesadilla opresora y la creencia en el alma de los muertos representada alada. En este sentido, el mito es la fusión de la pesadilla tirana y del terror infundido por las almas de los muertos. El monstruo, un alma en pena, está ávido de sangre y de placer erótico. Filóstrato, un biógrafo griego del siglo III d. C., afirma que seres como las esfinges y las sirenas aman el placer erótico y, especialmente la carne humana, pues seducen a los jóvenes que desean devorar. Mitos semejantes aparecen en todas las culturas, lo que confirma la universalidad del

monstruo devorador³. De esta manera, el mito de un ser opresor, sediento de sangre humana atraviesa los siglos y las culturas.

A finales del siglo XVII, cundió el pánico en los países de la Europa Central, lo que provocó la exhumación de varios cadáveres y ayudó a diseminar el mito del vampiro (Melton, 2008, p. 157). Enfermedades como la catalepsia y la porfiria contribuyeron al surgimiento de supersticiones, pues no era raro el sepelio de personas que aún estaban vivas en un estado de sueño profundo y que al despertar sufrían un ataque de pánico al verse encerradas en un ataúd. Un remedio de la época para acabar definitivamente con estos cadáveres con expresiones angustiadas era clavar una estaca en el corazón del difunto y cortarle la cabeza. Para los europeos, el surgimiento de un vampiro podría ser el resultado de algunos factores, como un problema en la inhumación, algún error en el momento del entierro, un ritual incorrecto, un descuido o cualquier procedimiento que no siguiese los dictámenes establecidos para un buen funeral. En otras palabras, el vampiro era un alma que no estaba en paz y su destino era volver constantemente al mundo de los vivos. Y aterrorizarlos...

Para mí, sin embargo, es el mito de la Esfinge griega el que nos ofrece los elementos más ricos y profundos para la construcción del vampirismo. La Esfinge es la que propone un enigma sobre la vida humana, su paso a la finitud, como podemos observar en el mito de Edipo⁴. Las características del monstruo como una pesadilla opresora, es decir, un sueño nocturno terrorífico ávido de sangre y de placer erótico, construyen las bases del mito del vampiro como lo conocemos en la actualidad.

El arte nos proporciona dos ejemplos de rara belleza estética que sintetizan ese momento de erotismo ligado al sueño terrible. El primero es *La Pesadilla*, de Henry Fuseli (F2), donde una mujer se encuentra completamente entregada a sus sueños materializados en las figuras de un caballo de ojos saltones y un ser, con una expresión demoníaca, en cuclillas sobre su cuerpo lánguido. La chica está desfallecida, completamente a merced de la tiranía de sus deseos inconscientes, deseos guiados por los instintos animales. El monstruo déspota, representado en la imagen de este belcebú que le oprime el pecho, mira al espectador como convocándolo para participar de esta pesadilla. El ambiente es tenebroso, los colores oscuros le confieren el aspecto siniestro a la escena. El camisón blanco de la mujer

³ En el territorio africano los vampiros ganaron el nombre de *Asasabonsam* y *Abyifo*. En Alemania se le conoce como *Nachzeher*, el devastador nocturno, y *Bluatsauger*, el chupador de sangre. En América del Sur encontramos a *Asema*, el vampiro de Surinam y *Lagaroo* el nombre que recibió en Haití. Sin embargo, fue en el territorio búlgaro donde surgieron los términos *vepir*, *vipir* ou *vapir* para designar al vampiro. No podemos dejar de nombrar a los vampiros chinos, conocidos como *chiang-shih*. Ver MELTON, (2008) y DUNN-MASCETTI (2010).

⁴ El monstruo, la Esfinge, ubicada en el monte Fíqueon, a puertas de Tebas, devoraba a todo el que quisiera pasar y no descifrara el enigma: "¿Cuál es el animal que poseyendo voz, anda, por la mañana, en cuatro pies, al mediodía, con dos y, por la tarde, con tres?" El acertijo propone una reflexión sobre la propia condición humana: niñez, fase adulta y vejez. Y, por supuesto, lo que está latente es la conciencia humana (el ser que habla) sobre su finitud, sobre la muerte. Hemos analizado el mito de Edipo en RODRIGUEZ (2009).



F2 *La pesadilla* (1781), de Henry Fuseli.

el Prado" (2011-12). Esta representación absorbió mi mirada como un vórtice, magnetizando toda mi atención y me dejó petrificada, fascinada.



F3 *El beso de la Esfinge* (1895), de Franz Von Stuck.

deseo más poderoso que su razón. Él se entrega totalmente a este encuentro erótico mortal, deja que ella lo posea y cede totalmente a su poder de vampiro. Al ser aspirado, es invadido por ella. Como en un poema de Heine⁵:

La Esfinge sepulcral se agita y mueve;
respira el duro mármol y solloza
cual vampiro voraz, mis besos bebe,
y en absorber toda mi sangre, goza.

contrasta con el escenario oscuro y la dota de cierta pureza virginal. Rostro y brazos caídos muestran cierto estado de torpor, un momento de parálisis entre el terror y el fallecimiento. Observamos un desmayo tan intenso que lo conecta con una casi muerte, una pérdida de sentidos característica de las pesadillas más profundas y terribles.

El otro cuadro que me gustaría mencionar es el impresionante *El beso de la Esfinge*, de Franz Von Stuck (F3). Tuve la oportunidad de observarlo de cerca en España en la exposición "El Hermitage en el Prado" (2011-12). Esta representación absorbió mi mirada como un vórtice, magnetizando toda mi atención y me dejó petrificada, fascinada. La propia palabra fascinación connota inmovilidad y parálisis, pero, especialmente gracias al efecto de espejo, representa la absorción (de la sangre vital) que la figura de la Esfinge impone al sujeto.

El cuadro muestra el momento de un beso tan poderoso que sólo podría ser mortal. El joven, fascinado por el rostro terrible y bello de la Esfinge, embriagado por su potencia, cae de rodillas y la besa. La Esfinge comprime el cuerpo del hombre, absorbe su aliento y, con él, toda su vida. Podemos evocar aquí una reflexión de Bakhtin (1998) "(...) y todo alrededor sólo sirve de marco para esta boca, este abismo corpóreo que se abre y traga". La Esfinge le clava sus garras y él, sin poder desprenderse de este beso potente, está a punto de sucumbir. Su gesto de arrodillarse delante del monstruo sofocante pone de manifiesto su vasallaje, su sumisión a un

Esta figura ejerce tal fascinación sobre el espectador que corre el riesgo de adormecerse en ella, de perderse en el abismo. Deja de ser él mismo para tornarse otro ser, mixto de naturaleza y cultura, de potencia sexual, animal, con alma eterna.

La literatura ha forjado el mito del cuerpo y el alma de estos seres que transitan entre la vida y la muerte. *Drácula*, de Bram Stoker, es el ejemplo más notable del mito del vampiro en las letras. Sin embargo, fue el cine el responsable de colocar en el imaginario universal estos personajes fantásticos. Fantásticos porque cristalizan nuestras fantasías de eternidad y por seducirnos de manera terrible y erótica. El vampiro aparece en la gran pantalla como un híbrido de hombre y murciélago, alguien que vive en las tinieblas y se alimenta de sangre humana; que seduce a sus víctimas para clavarles afilados colmillos en su cuello a cambio de la eternidad.

Los vampiros en el cine poseen una tez pálida de piel azulada como la porcelana y que recuerda la lividez cadavérica. Los cabellos muy negros contrastan con la blancura de su piel de cera y algunos de ellos poseen orejas puntiagudas. Los ojos ardientes y rojizos están dotados de poder hipnótico que entorpecen a quien los mira de frente, como si se tratara de Medusa. Las manos con sus dedos muy finos se asemejan a garras y sus gestos son exagerados. Tienen postura refinada, visten capas con cuellos altos y se deslizan en la escena como seres alados. Penetran subrepticamente en las alcobas de las damas para seducirlas, muchas veces en la forma de un murciélago. Viven al margen de la sociedad, del mundo de los vivos, de la luz y de las leyes. El vampiro es un ser que transita entre la fascinación y el horror y despierta en el espectador emociones contradictorias, embriagadoras. ¡Encarna la muerte, pero promete la vida eterna! Una conmoción que nos evoca las palabras de Gustave Flaubert (2004): “¡Qué suplicio!, ¡qué delicia!, ¡como besos se funden mis huesos! Muero.”

El personaje de Drácula en el cine pone de manifiesto el tema de la fascinación de la eternidad y cómo ésta moviliza el deseo humano. Y el vampiro seductor encarna esta promesa: hacer de un mortal, alguien eterno y de su deseo, algo siempre vivo. Deseo este alimentado por la sangre joven de sus víctimas. Pues uno de los grandes dramas humanos, así como el deterioro del cuerpo, es el enfriamiento del deseo y ver cómo se va desvaneciendo con el tiempo. La seducción y el erotismo presentes en el personaje del príncipe de las tinieblas aseguran al seducido la permanencia del deseo más allá del tiempo, más allá de la propia muerte.

⁵ El cuadro *El beso de la Esfinge* puede estar inspirado en el poema *La esfinge*, de 1839, del poeta alemán romántico Heinrich Heine. Veamos las tres estrofas del Prólogo:

“La Esfinge sepulcral se agita y mueve;/ respira el duro mármol y solloza;/ cual vampiro voraz, mis besos bebe./ y en absorber toda mi sangre, goza.

Sedienta apura mi vital aliento,/ y me abrasa después de tal manera,/ que en mis entrañas destrozadas siento./ las implacables garras de la fiera.

¡Dolor que embriaga! ¡Dicha que sofoca! ¡Sin límites las penas y los goces! ¡Néctar del cielo en su incitante boca! En su garra cruel ansias feroces!”.

F4 *Nosferatu, vampiro de la noche*, de Werner Herzog.



F5 *Drácula*, de Tod Browning.

El mito del vampiro en sus representaciones en el cine muestra una vía que promete el paraíso de la eternidad a través de algo infernal. Es decir, una muerte que dura para siempre, una muerte infinita. Por eso la cama de estos seres es el ataúd, su actividad transcurre durante la noche, en las sombras y la luz del día puede ser fatal para ellos. Este es el precio de la *vida-muerte-eterna*. Una condena al mundo de las sombras y la necesidad perenne de beber la sangre de seres humanos para asegurarles la *supervivencia*. En este sentido, su cama sólo podría estar representada por un sarcófago, pues como la propia etimología de la palabra nos explica, *sarcófago* es lo mismo que carnívoro, o devorador de carne (F4).

El cine ha intentado traducir en imágenes lo que sería la figuración de un placer extremo: aquel en el que el gozo sería tan exacerbado que sólo podría concretizarse cuando estuviera sintetizado en la muerte. Es en el beso del vampiro, en el momento de la mordida en el cuello cuando esto se muestra más evidentemente (F5). Su víctima, la mujer seducida, cae en sus brazos lánguidamente, ofreciendo su nuca como si de un cáliz se tratara, casi suplicando la muerte, como un apelo del poeta Marino (2007): “¡Oh, quiera mi suerte que dulcemente contigo empalidezca también yo, pálido amor mío!”

La cámara busca el plano detalle, los ojos de los protagonistas giran, el escenario se mueve provocando una especie de cataclismo local, todo para significar este momento de un gozo que no tiene parámetros en el mundo real. Y es ahí, cuando algo es indecible y tiene que tornarse visible, donde el cine busca sus mejores técnicas y metáforas. Se trata de darle al mortal espectador minutos de placer en aquella soñada fascinación por la eternidad. Mientras dure el film podrá identificarse con los personajes de la pantalla y vivir eternamente una pasión que sobrepasa los lindes de la muerte, pues dura más allá de la vida. Lo que el mito del vampiro coloca, por encima de todo, no es una vida eterna pura y simple, sino un amor eterno, un amor que no obedecería los dictámenes católicos de “hasta que la muerte los separe”. Porque en el vampirismo el verdadero amor no acaba con la muerte. Perdura, supera las barreras del tiempo

y del espacio y sobrevive para siempre. Los amantes se funden en un beso eterno, se vampirizan, se succionan, se beben. Caricias extremas y gestos de violencia sintetizan un encuentro avasallador y catastrófico de Eros y Tánatos. En la fusión con el vampiro el sujeto (la víctima) va a perderse, va a ser proyectado hacia un mundo atemporal, será desposeído de sí para transfigurarse. "(...) el ser se pierde objetivamente, sin embargo, el sujeto se identifica con el objeto que se pierde. Si es necesario, puedo decir, en el erotismo: yo me pierdo." (Bataille, 1979, p. 48)

La muerte, en tal caso, no es un fin, sino el lugar de encuentro en el que los amantes concretizarían realmente su deseo supremo. Donde se amen, se adoren por encima de todas las cosas, de todo lo que es material e inmaterial. ¿Y qué espectador nunca soñó con un amor así? Pues el mito del vampiro en la gran pantalla, cuyos protagonistas son en su mayoría condes, refinados caballeros, puede ocultar el viejo sueño del príncipe encantado, que por ser *tan* encantado le da a su doncella mortal el placer de la inmortalidad y el amor eterno. ¿No es la *Bella Durmiente* la historia de una joven que estando muerta se despierta con un beso tan profundo que la trae de vuelta a la vida? ¿No es también el beso que resucita la solución para el sueño eterno de *Blancanieves*? En el caso de la *Bella y la Bestia*, ¿no es el amor de Bella que percibe la belleza que se oculta detrás de la siniestra fiera y que la trae de vuelta a la vida? Pues el color rojo de la manzana de un cuento y el de la rosa del otro metaforiza la sangre que corre por la venas y que da la vida. Sin mencionar el erotismo latente de ese beso tan ardiente que es capaz de devolver la fuerza vital a la amada.

Pero, más allá de las referencias que encontramos en los cuentos de hadas y en el arte, nos deparamos en mitos y poemas con la fascinación que provoca el tema del amor después de la muerte o la búsqueda incansable del fantasma amado. El relato de *Orfeo y Eurídice* plasma la obsesión del cantor griego con su esposa muerta y su viaje al Hades para rescatarla de las tinieblas. Orfeo es la síntesis del enamorado de las sombras. A su vez, el poeta español Francisco de Quevedo expresó en el *Soneto Amoroso* la obsesión de alguien prendado de la figura evanescente de su amor inmortal: "un amor constante más allá de la muerte" como podemos comprobar en esta estrofa:

A fugitivas sombras doy abrazos;
en los sueños se cansa el alma mía;
paso luchando a solas noche y día
con un trasgo que traigo entre mis brazos⁶.

⁶ "A fugitivas sombras doy abrazos; / en los sueños se cansa el alma mía; / paso luchando a solas noche y día / con un trasgo que traigo entre mis brazos.

Quando le quiero más ceñir con lazos, / y viendo mi sudor, se me desvía, / vuelvo con nueva fuerza a mi porfía, / y temas con amor me hacen pedazos.

Voyme a vengar en una imagen vanal / que no se aparta de los ojos míos; / burlame, y de burlarme corre ufana.

Empiézola a seguir, fáltanme bríos; / y como de alcanzarla tengo gana, / hago correr tras ella el llanto en ríos."

(QUEVEDO apud POZUELO YVANCOS, 1979, p. 142).

De lo siniestro a lo seductor: el vampiro en el cine clásico

Nosferatu, una sinfonía de Horror, del director F. W. Murnau, es un filme de vampiro de cuidada estética expresionista, producido en 1922 y basado en la novela de Bram Stoker. El alemán Max Schreck interpreta el vampiro conde Orlok, personaje que recibe este nombre porque Florence,

F6 *Nosferatu*, de Murnau.



F7 *Nosferatu, una sinfonía del horror* de Murnau.

7 A pesar de todas las adaptaciones y cambios hechos en la película, desde el título hasta el nombre de los lugares y personajes para no citar la obra literaria, Florence Stoker ordenó así mismo la destrucción del original y de todas las copias de *Nosferatu*. La obra ha llegado a nuestros días porque algunas de ellas sobrevivieron en manos de coleccionistas particulares.

la viuda de Stoker, no concedió ni los derechos del libro ni tampoco el nombre *Drácula* para la producción cinematográfica. Espigado, escuálido, con orejas, nariz y dientes puntiagudos, Schreck consigue representar con maestría la figura del personaje macabro de Stoker. En realidad, el horror se transfigura en el film *Nosferatu*. Es la propia representación de lo funesto, de lo siniestro y de lo extraño que sugiere la figura del vampiro. Lo tenebroso se expresa con vigor en la forma en la que se presenta el personaje, que con sus manos en forma de garras y su rostro deformado, manifiesta lo peor de nuestras pesadillas (F6-F7).

Murnau muestra el enfrentamiento entre la naturaleza y la cultura materializada en la figura de este Drácula, una fuerza sexual salvaje capaz de desestructurar la sociedad. El cine de terror consigue con *Nosferatu* de Murnau expresar fidedignamente la dimensión del mito del vampiro, subrayado por las sombras, los juegos de iluminación y los efectos de claroscuro tan peculiares del expresionismo alemán. El papel del Conde Orlok le garantizó a Max Schreck, de manera indeleble, un lugar de gran importancia artística, cultural e histórica⁷.

El cine clásico americano, en buena medida, trató de darle un nuevo rostro más seductor, una apariencia menos macabra y movimientos más sutiles al personaje del vampiro. *Drácula*, película dirigida por Tod Browning y producida en 1931 por la Universal, también está basada en la obra de Bram Stoker. El conde Drácula, encarnado por el actor Bela Lugosi, es el responsable de imprimir en el vampiro un aspecto de *gentleman*, con su caracterización física de un Don Juan noble y refinado, capaz de seducir con la mirada a todas las mujeres (F8).

Bela Lugosi va a eternizar las características que se tornarían el modelo para todos los vampiros, pues consolida el aspecto seductor y erótico que Drácula ha representado en la gran pantalla hasta la actualidad. Materializó el rostro del vampiro que permanece en el imaginario colectivo y que consiguió arrebatarse los corazones de las espectadoras de todo el mundo. El actor húngaro incorporó de tal forma el papel de Drácula que acabó por poseerlo. Se creía el propio conde y adoptó la costumbre de dormir en un féretro. Esta obsesión de Lugosi por el personaje que encarnó fue retratada años más tarde en el film *Ed Wood* (1994), de Tim Burton.



F8 *Drácula*, de Tod Browning.

Drácula, de Tod Browning, muestra cómo se enfrentan dos saberes antagonicos: el que representa el Conde Drácula y el del científico Van Helsing. Como resalta Tranche (1993), se entabla una batalla entre el universo animal, nocturno, misterioso de Drácula y el mundo regido por la palabra, es decir, el discurso científico de la institución médica, universo de Van Helsing. El espectador se sitúa, por lo tanto, en este umbral entre la fascinación de la eternidad sombría y la luz de la ciencia que apunta hacia un fin cierto: una muerte definitiva.

En el cine clásico americano, muerte, sexo y violencia no podían mostrarse de manera explícita como en el cine posclásico. Pero lo que no podría verse, debería leerse, es decir, el espectador debería entenderlo a través de metáforas y metonimias, recursos para simbolizar aquello que los ojos no deberían mirar⁸. Así, el tránsito del Conde Drácula de la muerte a la vida está narrado en *Drácula* mediante una panorámica que va y vuelve al mismo lugar, al mismo punto de partida⁹. Con ello, el movimiento de cámara muestra esta transformación y produce un efecto de metamorfosis, de mutación del vampiro.

⁸ Véase GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2006).

⁹ Véase TRANCHE (1992).

Tras Bela Lugosi, Christopher Lee va a encarnar un conde Drácula terrorífico y carismático. Este actor le dio vida al conde en el film inglés *Drácula*, del director Terence Fisher, en 1958, momento en el que el cine ya se va distanciando de las características clásicas. Pero, al contrario que Lugosi, Lee exhibía sus colmillos puntiagudos a la cámara y el público ya podía visualizar el ataque del vampiro sobre sus víctimas del sexo femenino. En este sentido, encarnaba el aspecto seductor y terrible del personaje sanguinario y erótico, y resaltaba la dualidad y la unicidad presentes

F9 *Vampiro de la Noche*, de Terence Fisher



F10 *Drácula, el príncipe de las Tinieblas*

en el mito de la Esfinge (F9). Fue la primera vez que el cine mostró la fantasía, el romance y la sensualidad ligados al mito de Drácula. Peter Cushing encarnó al Dr. Van Helsing; sin embargo, el protagonismo y la fama siempre recaían en el personaje del vampiro, dejando al héroe Van Helsing en la sombra del segundo plano.

Drácula, el príncipe de las Tinieblas (1966, Inglaterra) marcó la segunda aparición de Christopher Lee como conde Drácula. El actor no dice ni una sola palabra en todo el film y actúa apenas con gestos y expresiones para dar vida a un vampiro aterrador (F10). Como en los mejores filmes producidos por la Hammer, los paisajes son elementos significativos para componer el clima tenebroso del género.

Del Drácula adormecido al vibrante film de Coppola

Aprovechando el éxito del género de terror gótico, la Hammer Pictures produjo el film *Carmilla, la vampira de Karnstein*, de Roy Ward Baker (1970), un personaje inspirado en la obra de Sheridan Le Fanu, escrita en 1872. Los paisajes presentes en el film muestran los elementos góticos que serían la marca de la productora Hammer: imponentes castillos, bosques fantasmagóricos y tumbas envueltas en niebla. Este escenario constituía el espacio perfecto para el desarrollo de la historia de una familia atormentada por una maldición. El erotismo y la sensualidad ahora estaban a cargo de bellas mujeres que exhibían sus cuerpos desnudos llenos de deseo.

En 1979, la gran pantalla ganó un nuevo *Drácula* interpretado por el actor Frank Langella. El film muestra un vampiro bello, aristócrata y encantador, un personaje solitario en busca de una compañera con la que pueda compartir su soledad eterna. John Badham realizó un creativo trabajo de dirección para componer una atmósfera que transita entre lo gótico y lo surrealista. El excelente actor Laurence Olivier también imprimió su marca en un Van Helsing vigoroso y determinado.

Con *Nosferatu, el vampiro de la noche* (1979), Werner Herzog realiza una nueva versión del clásico de 1922, pero sin perder la característica expresionista tan evidente del primer film. Las imágenes iniciales de la película de Herzog confirman la convergencia de este mito con la pesadilla. En la primera escena, tras varios planos de momias y de un murciélago que bate lentamente sus alas, Lucy Harker (Isabelle Adjani) se despierta gritando aterrada y su marido Jonathan (Bruno Ganz) la consuela y le dice que *todo eso no pasa de una pesadilla*. Y es justamente en este límite entre el sueño y la realidad donde el director Werner Herzog se va a situar para narrar su versión de *Drácula*. El film no deja de lado las cuestiones eróticas al mostrar que la insatisfacción sexual de la protagonista atrae sus delirios nocturnos.

El director se concentra, sobre todo, en esta mirada femenina, pues Drácula (Klaus Kinski) siempre entra en escena surgiendo de las tinieblas recortado en silueta sobre un fondo luminoso como una aparición para Lucy. El clima de pesadilla sobrepasa los muros del castillo y gana intensidad en la fiesta que ocurre en la plaza de la ciudad en medio de ataúdes y ratas en un paisaje desolado y consumido por la peste. Por otro lado, las escenas siempre retornan al cuarto de la protagonista que despierta de sus sueños terribles. Todo el deseo sexual contenido y reprimido durante tanto tiempo estalla en la expresión de gozo de Lucy cuando el vampiro la muerde (F11). Los deseos ocultos se tornan realidad y la mujer, al fin, se entrega a la pesadilla.



F11 *Nosferatu, vampiro de la noche*, de Werner Herzog.

Durante los 80 la figura de Drácula permaneció prácticamente adormecida, envuelta en silencio, y resurgió en 1992 en el sorprendente *Drácula de Bram Stoker*, del director Francis Ford Coppola. El film logra una adaptación vibrante de la novela, con Gary Oldman interpretando un Drácula enamorado, mientras Anthony Hopkins da vida a un estupendo Van Helsing. El guion de James Hart introduce un nuevo sentimiento con relación a los demás personajes de las versiones anteriores, pues por primera vez el vampiro es capaz de llorar. El conde Drácula es un ser atormentado como Orfeo, que busca en el tiempo y en el espacio a su amada perdida en la muerte. Coppola no quiso utilizar efectos especiales en el film, sino que prefirió usar los viejos trucos de ilusión cinematográfica, como la doble exposición y miniaturas colocadas en lugar de escenarios

pintados para dar una mayor profundidad. Buena parte del film está construida con ilusiones teatrales, como las sombras chinescas del inicio del relato, o una simple superposición de imágenes (F12).



F12 *Drácula de Bram Stoker*, de Coppola.

No obstante, Coppola fue fiel al libro e intentó imprimir todo el clima expresionista evocado, tanto en la obra literaria como en las primeras versiones de *Drácula* del siglo XX. En los paisajes bellísimos se abusa de los rojos sanguíneos y los amarillos intensos (F12), las neblinas ganan tonos verdosos y los amaneceres son azulados como la piel del propio *Drácula*. Pero nunca en la historia del cine el espectador ha podido extasiarse tanto como en las escenas de orgías de sexo y sangre. Uno de los momentos más impresionantes y de denso erotismo del film es cuando *Drácula*, encarnado en la figura de un demonio o de un ser mitológico híbrido de hombre y fiera, posee a Lucy (Sadie Frost) representando un gozo que sobrepasa los límites del conocimiento humano (F16). Una escena que provoca un verdadero cataclismo en el ambiente, tal como apuntamos anteriormente.



F13 *Entrevista con el vampiro*, de Neil Jordan.

Entrevista con el Vampiro (1994), film de Neil Jordan que cuenta con Tom Cruise (un ambiguo y malvado Lestat) y Brad Pitt (Louis) como protagonistas, plantea una discusión sobre el sentido de la inmortalidad. Anne Rice lleva a cabo la adaptación de su propio texto literario, lo impregna de un tenebroso lirismo y le da un carácter existencialista a la obra fílmica. El guion provoca reflexiones sobre temas como la pérdida, la soledad, el transcurrir del tiempo y la atracción que puede existir entre la vejez y la juventud (F13).

En la primera década de los 2000, la saga *Crepúsculo* atrajo a millares de jóvenes a los cines. La trilogía comienza en 2008 con *Crepúsculo*, dirigido por Catherine Hardwicke, *Luna Nueva*, en 2009, dirigido por Chris Weitz y *Eclipse*, de David Slade, lanzado en 2010. La saga está basada en los libros de la autora Stephenie Meyer y tiene como tema central el amor romántico entre una adolescente mortal y el vampiro Edward, un muchacho rico, *cool* y de una belleza andrógina. Él no aparece en escena como

un vampiro sanguinario, sino como un chico con aversión a la antropofagia. Edward pertenece a una familia que sigue la conducta de no beber sangre humana como fuente de alimentación. En este sentido, el personaje no encarna los principales elementos que caracterizan los filmes del género, no pasa de una versión *light* posmoderna de un vampiro poco amenazador que solo tiene en común con sus predecesores el hecho de arrancar suspiros de las espectadoras. Edward es apenas un vampiro adaptado a los modelos de consumo, a los patrones estéticos y a las costumbres alimenticias de su tiempo¹⁰ (alborada del siglo XXI), y que posee un modo alternativo de vida-muerte-eternidad y una manera menos amenazadora de dominar a sus víctimas. En suma, se trata de un vampiro *desvampirizado*, bajo en calorías.

10 La saga *Crepúsculo* coincide con el apogeo de la estética *light*, de los cuerpos perfectos, del consumo de alimentos bajos en calorías, de productos descafeinados, *light* o "cero", de ingestión de poca o ninguna carne roja. La exposición solar también está condenada y el uso de protectores solares cada vez más potentes elimina la posibilidad de lucir una piel bronceada, como en los felices años de la segunda mitad del siglo XX. Podemos decir que el personaje Edward, además de ser políticamente correcto también lo es del punto de vista dietético.

Entre brumas, sombras y gárgolas: el paisaje en los filmes de vampiros

Cuando observamos atentamente los filmes de vampiros que destacamos en este artículo¹¹, vemos que el paisaje es un elemento importante que asume en no pocas ocasiones el carácter de personaje en el relato, tal es su relevancia narrativa. El cine va a buscar sus referencias góticas en el expresionismo alemán para la construcción de los escenarios de filmes dedicados al príncipe de las tinieblas. El contraste claro/oscurο es bastante pronunciado, propio de una iluminación que ayuda a crear el clima tenebroso que el género necesita.

11 Ha sido imposible citar y comentar todos los filmes de vampiros realizados a lo largo de un siglo. He incluido en este artículo aquellos que he juzgado esenciales para la comprensión y el análisis del mito del vampiro en el cine. Pero, aun así, me gustaría rendir homenaje con este estudio a todos los que no han sido citados.

Castillos góticos con gárgolas que se recortan sobre nubes grisáceas y montañas escarpadas trazan los límites del territorio de Drácula. En el interior de la fortaleza del conde, sótanos infestados de ratas y de telas de araña, mazmorras que ocultan féretros, escalinatas vertiginosas o en forma de espiral son elementos que componen los escenarios que remiten a los enigmas de la muerte o del tránsito al más allá (F14).

Las ventanas abiertas permiten entrever un cielo constantemente nublado y por ellas se cuele subrepticamente el murciélago ávido de sangre. El elemento ventana representa un paso entre el espacio familiar, conocido e íntimo y un terreno extraño, insólito, siniestro y sombrío. Al mismo tiempo, las puertas y ventanas en



F14 *Nosferatu*, una sinfonía del horror, de Murnau.

los films de vampiros muestran, por ser locales de tránsito especialmente destacados, esta dualidad entre lo doméstico y lo salvaje, una ambivalencia entre lo humano y lo inhumano. Nieblas, espesas brumas, tempestades y súbitos cambios de clima metaforizan el paso misterioso hacia el más allá. Pesadas puertas ojivales parecen recordar la forma de las lápidas, remitentes de los ataúdes. En este umbral, en silueta, la figura demoniaca de orejas puntiagudas se prepara para entrar en escena, fantasmagóricamente, siempre precedido por su sombra (F7).



F15 *Drácula*, de Tod Browning (1931)

Columnas dividen el espacio escénico interior de los castillos y también actúan como un elemento de ligación entre el mundo terreno (carnal) y el espiritual, entre la vida y la muerte, entre lo finito y lo infinito (F15).

Las noches son densas, oscuras, aunque casi siempre sean de plenilunio. Bosques tupidos simbolizan un terreno desconocido, poblado de fieras y animales amenazadores, bestias descontroladas que habitan en la oscuridad. Los árboles resecados son metáfora de la ausencia de vida y los pantanos guardan secretos y cadáveres. Las ciudades, cuando aparecen en el relato, son lugares lúgubres, desolados por la peste, por donde pasean alimañas ligadas al mundo subterráneo, como ratas, arañas, serpientes y, principalmente, murciélagos. Los jardines poseen formas laberínticas donde las doncellas se pierden o se deslizan sonámbulas, inmersas en sus pesadillas. En este local, muchas veces, las mujeres sucumben al beso avasallador de la bestia que, bramando, provoca un cataclismo en la naturaleza en el momento del gozo y deja al espectador petrificado (Fig. 16). Como resalta Bataille (1979, p.130) "En la base del erotismo tenemos la experiencia de una erupción, de una violencia en el momento de la explosión."

Me gustaría llamar la atención del lector sobre la semejanza estética y estructural entre las imágenes del cuadro *La pesadilla* y el momento del clímax del film de Coppola (F2 y F16). La hermosa doncella está completamente entregada a los poderes eróticos de la fiera que la posee en sus más profundos deseos nocturnos. En este punto se configura un nuevo paisaje (en esta ocasión interno) para el espectador: el abismo.



Abismo es ese lugar en el que los amantes superan sus límites individuales para fundirse en un solo ser bella-bestia, fiera-humana, horror-belleza... sin embargo esta fusión no se producirá sin violencia, sin la pasión caníbal de devorar al otro, de vampirizarlo. Vértigo, sensación de caída en el vacío, inmersión en la sombra, sumersión en el todo y en la nada.

Durante los 100 años de representaciones del mito del vampiro en las pantallas observamos un desfile de imágenes cada vez más fantásticas para expresar este momento álgido, en el que el sexo y la muerte se encuentran y se condensan.

La pasión por la eternidad

Del arte a los cuentos de hadas, de los grandes textos literarios a la gran pantalla, el hombre siempre ha encontrado formas de significar su pasión por la eternidad. Así hemos conseguido burlar a la muerte y trascender a la pura materia de nuestros cuerpos. Las religiones también prometen vida eterna. El cristianismo basa toda su fe en el hijo de Dios que, como hombre, muere en un sacrificio sangriento, pero va más allá de su condición temporal de mortal y resucita a la vida eterna. La sangre es el elemento crucial de esta narrativa y se transforma en metáfora del vino que debemos beber para alcanzar el paraíso.

Los mitos dionisiacos evocaban igualmente la metáfora del vino y de la sangre. Dionisio es el dios griego del éxtasis y del entusiasmo; muere de forma violenta y resucita, transitando entre el mundo de los vivos y de los muertos de forma cíclica. Según Brandão (1987, vol. II, p. 132), Dioni-

F2 *La pesadilla* (1781), de Henry Fuseli.

F16 *Drácula de Bram Stoker*, de Coppola.

sio provocaba el desfallecimiento de sus seguidores que, tras una danza vertiginosa a él dedicada, caían en un estado de entorpecimiento y salían de sí por el proceso del éxtasis, “sumergiéndose en el propio dios a través del entusiasmo”. El hombre, simple mortal, en éxtasis, comulga así con la inmortalidad. La superación de la condición humana y el estado adquirido mediante el arrebató constituían una liberación de las interdicciones y tabúes, de los reglamentos y convenciones de orden ético, político y social de Grecia, lo que explica la adhesión numerosa de las mujeres a las fiestas, a las orgías de Dionisio.

A su vez, la promesa de eternidad del vampiro es una forma de muerte eterna. De esta manera el deseo inconsciente del sujeto llega a sus últimas consecuencias, es decir, desea no solo que su vida, sino también que su muerte sean eternas; que vida y muerte se fundan en un momento supremo. El mito del vampiro muestra la condensación de la pulsión de vida y la pulsión de muerte en un relato ejemplar. Y el beso, que se muestra como absorción de sangre, en el cine se eterniza en imágenes espectaculares para poder traducir en la pantalla lo que el relato sugiere en palabras.

El mito del vampiro en el cine es la propia manifestación de lo fantástico encarnado, es decir, lo extraño, lo siniestro, en toda la potencia freudiana del término. Extraño como aquello que produce en lo real una confirmación de deseos y fantasías que se refutaron por el choque del sujeto con la realidad: la inmortalidad, la resurrección de los muertos en esta vida o la brusca irrupción en lo real de algo que pensábamos que pertenecía a la ficción, dando a lo real un carácter más fantástico que la ficción.

Este es nuestro lugar de espectadores de filmes de vampiros: un espacio intermedio entre lo humano y lo deshumano, entre lo civilizado y lo salvaje, entre la ficción y la realidad, entre lo extraño y lo familiar. En este espacio intermedio deseamos, pero tememos lo que deseamos, pues al mismo tiempo en que abominamos la muerte la deseamos, de la misma manera que la negamos y ansiamos por la eternidad, queremos estar en sus brazos en un descanso eterno.

Vamos a morir. Pero nuestros mitos, cuentos y filmes nos perpetúan. La eternidad es posible a través de nuestra construcción simbólica y artística. De esta manera vencemos a la muerte cuando conseguimos despertar en el otro la emoción estética o cuando ella nos posee. Experimentamos entonces un placer extremo al contemplar una obra de arte que,

como un velo, oculta el verdadero misterio de la vida. Porque lo Bello no existe sin su sombra, o como afirma Trías (2006, p.18) “lo siniestro es la condición y es el límite de la belleza de la representación”. Así, el encanto, la fascinación que los filmes de vampiros despiertan en los espectadores, radican en la capacidad que poseen estas narraciones de materializar lo bello y su sombra. El mito del vampiro y sus relatos simbólicos en el cine son himnos de amor a la vida y a la muerte.

Referencias Bibliográficas:

- ANDREWS, C. e FAULKNER, R.O. (1985): *The Ancient Egyptian Book of the Dead*. The Trustees of the British Museum, London.
- BAKHTIN, Mikhail (1998): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza, Madrid, 1998. Trad. de Julio Forcat & César Conroy.
- BATAILLE, Georges (1957): *El Erotismo*. Tusquets, Barcelona, 1979.
- BRANDÃO, Junito de Souza (1987): *Mitologia grega*. Vozes, Petrópolis, 3 vols.
- CÉSAR, Marina Buffa (2009): *O Escaravelho-Coração nas Práticas e Rituais Funerários do Antigo Egito*.: Museu Nacional/UFRJ, Rio de Janeiro, 2009-07-02, X-276; 2v; il.
- CHEVALIER, Jean; GERBRANDT, Alain (1995): *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. José Olímpio editora, Rio de Janeiro, 9ª. Edição.
- CONTOS DE FADAS: de Perrault, Grimm, Andersen & outros/presentación de Ana Maria machado; trad. Mara Luiza de A. Borges. Zahar, Rio de Janeiro, 2010.
- DELCOURT, Marie (1981): *Oedipe ou la Légende du Coquéran*. Paris: Les Belles Letres,.
- ECO, Humberto (2011): *Historia de la Fealdad*. Debolsillo, Barcelona.
- FLAUBERT, Gustave (1874): *La tentación de San Antonio*. Cátedra, Madrid, 2004.
- FREUD, Sigmund. *O Estranho* (1919): Volume XVII. Edição Eletrônica das *Obras Psicológicas Completas*. Imago, Rio de Janeiro, 1999
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2006). *Clásico, manierista, postclásico*. Castilla ed.
- HEINE, Heinrich. *Libro de los Cantares*. Disponible en:
<http://pt.scribd.com/doc/6824138/Heine-Heinrich-El-libro-de-los-cantares>

MARINO, Giambattista (1617): *Amori, a cura di Martini*. Slawinski, Torino, 2007, 3 vols.

MASCETTI, Manuela Dunn (2010): *Vampiros além da saga Crepúsculo*. Pensamentos, São Paulo:

MELTON, J. Gordon (2008): *Enciclopédia dos Vampiros*. M Books do Brasil, São Paulo.

POZUELO YVANCOS, José María (1979): *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*. Universidad de Murcia, Murcia, p. 142.

RODRIGUEZ, Vanessa Brasil Campos (2009). "A verdade da palavra mítica. Uma análise do mito de Édipo". *Revista Acta Semiótica Et Linguística* v. 14, nº 2, ano 33, p. 101-116, 2009.

RODRÍGUEZ, Vanessa Brasil (2011): *Além do espelho. Análise de Imagens de arte, cinema e publicidade*. Casarão do Verbo, São Paulo, 2011.

TRANCHE, Rafael (1993): *Puesta en escena y punto de vista. A propósito de Drácula* (1931), Tod Browning. *Revista Archivos de la Filmoteca*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, nº 14, p. 119- 125.

TRÍAS, Eugenio (1982): *Lo Bello y lo Siniestro*. Barcelona: Debolsillo, 2006.

Imágenes:

The Nightmare (La pesadilla) (1781), de Henry Fuseli, Institut of Fine Arts, Detroit, USA

El beso de la Esfinge (1895), Franz Von Stuck, The State Hermitage Museum, San Petersburgo, Rusia.

Las demás imágenes (fotogramas de las películas citadas) fueron retiradas de Internet en los respectivos sitios oficiales de los filmes.

Filmografía citada (en orden alfabético)

Carmilla, las amantes vampiro (The Vampire Lovers), de Roy Ward Baker (Inglaterra, 1970) Elenco: Ingrid Pitt, Peter Cushing, George Cole, Kate O'Mara, Ferdy Mayne, Douglas Wilmer, Madeline Smith, Harvey Hall.

Drácula (Dracula), de Tod Browning (EUA, 1931) Guión: Garrett Fort; Elenco: Béla Lugosi, Helen Chandler, David Manners, Dwight Frye,

Edward Van Sloan, Herbert Bunston, Frances Dade, Joan Standing, Charles K. Gerrard

Drácula, príncipe de las tinieblas (Dracula: Prince of Darkness) de Terence Fisher (1966, Inglaterra) Guión: Anthony Hinds, Jimmy Sangster; Elenco: Christopher Lee, Barbara Shelley, Andrew Keir, Francis Matthews, Suzan Farmer, Charles 'Bud' Tingwell, Thorley Walters, Walter Brown

Drácula (Dracula), de John Badham , (EUA, Inglaterra, 1979) Guión: Hamilton Deane e John L. Balderston; Elenco: Frank Langella, Laurence Olivier, Donald Pleasence, Kate Nelligan, Trevor Eve, Jan Francis, Janine Duvitski, Tony Haygarth, Teddy Turner, Sylvester McCoy.

Drácula de Bram Stoker (Bram Stoker's Dracula), de Francis Ford Coppola (EUA, 1992) Guión: Jim V. Hart; Elenco: Gary Oldman, Winona Ryder, Anthony Hopkins, Keanu Reeves, Cary Elwes, Richard E. Grant, Bill Campbell, Sadie Frost, Tom Waits, Monica Bellucci, Michaela Bercu, Florina Kendrick, Jay Robinson

Dracula (Horror of Dracula) de Terence Fisher, (Inglaterra, 1958) Guión: Jimmy Sangster; Elenco: Peter Cushing, Christopher Lee, Michael Gough, Melissa Stribling, Carol Marsh, Olga Dickie, John Van Eyssen, Valerie Gaunt, Janina Faye, Barbara Archer

Ed Wood (Ed Wood), de Tim Burton (EUA, 1994) Guión: Scott Alexander e Larry Karaszewski; Elenco: Johnny Depp, Martin Landau, Patricia Arquette, Sarah Jessica Parker, Jeffrey Jones, Bill Murray

Entrevista con el Vampiro (Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles) Neil Jordan (EUA, 1994) Guión: Anne Rice; Elenco: Tom Cruise, Brad Pitt, Antonio Banderas, Stephen Rea, Christian Slater.

La Saga Crepúsculo: Crepúsculo (Twilight), de Catherine Hardwicke, (EUA, 2008) Guión: Melissa Rosenberg e Stephenie Meyer (livro); Elenco: Kristen Stewart, Robert Pattinson, Billy Burke, Ashley Greene, Nikki Reed, Kellan Lutz, Peter Facinelli, Cam Gigandet

La saga crepúsculo: Luna Nueva (The Twilight Saga: New Moon) de Chris Weitz, (EUA, 2009) Guión: Melissa Rosenberg, basado en la novela de Stephenie Meyer; Elenco: Kristen Stewart, Robert Pattinson, Taylor Lautner.

La saga Crepúsculo: Eclipse (The Twilight Saga: Eclipse), de David Slade,

(EUA, 2010) Guión: Melissa Rosenberg (basado en el romance de Stephenie Meyer); Elenco: Kristen Stewart, Robert Pattinson, Taylor Lautner, Billy Burke, Ashley Greene, Jackson Rathbone, Nikki Reed, Kellan Lutz, Elizabeth Reaser, Peter Facinelli, Gil Birmingham, Christian Serratos.

Nosferatu, una sinfonía del Horror, (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens) de F. W. Murnau (Alemania, 1922) Guión: Henrik Galeen (basado en la obra de Bram Stoker); Elenco: Max Schreck, Gustav von Wangenheim, Greta Schröder, Alexander Granach

Nosferatu, vampiro de la noche (Nosferatu: Phantom der Nacht), de Werner Herzog (Alemania-Francia, 1979) Guión: Werner Herzog, basado en la obra de Bram Stoker; Elenco: Klaus Kinski, Isabelle Adjani, Bruno Ganz, Roland Topor, Jacques Dufilho