

Universidad de Salamanca.

Departamento de Historia del Arte - Bellas Artes.

Trabajo de Fin de Grado de Historia del Arte.



VNiVERSIDAD
D SALAMANCA

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

La adaptación de *Drácula* de Bram Stoker en la película
de Francis Ford Coppola.

Alumna: Eva Suárez Moreno

Tutor: Fernando González García

Curso 2017-2018

Universidad de Salamanca.

Departamento de Historia del Arte - Bellas Artes.

Trabajo de Fin de Grado de Historia del Arte.



**VNiVERSIDAD
D SALAMANCA**

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

La adaptación de *Drácula* de Bram Stoker en la película
de Francis Ford Coppola.

Eva Suárez Moreno

Tutor: Fernando González García

Curso 2017-2018

ÍNDICE

Introducción.	5
Fidelidad y adaptación.	6
Análisis del contexto.	10
Intertextualidad. Del mito al cine.	12
El personaje de Drácula.	15
El vestuario como elemento de innovación.	17
Conclusiones	19

INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo trata de constituir un estudio sobre la adaptación de la novela *Drácula* de Bram Stoker (1897) realizada por Francis Ford Coppola en 1992. Con la intención de realizar un estudio tan completo como sea posible, que aborde los diferentes puntos de vista acerca de este fenómeno, se tendrán en cuenta distintos autores que tratan cuestiones como la fidelidad, la intertextualidad o extratextualidad y la transducción semiótica, ilustrando mediante sus propuestas los procesos que llevan a modificar o mantener en el filme los distintos aspectos de la novela.

Antes de comenzar, es conveniente realizar una aproximación a las diversas investigaciones realizadas en el campo de la adaptación, así como al estado actual de la cuestión. Para ello, emplearé como base *La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes* y *Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión*, artículos de José Antonio Pérez Bowie¹. La adaptación filmica es un fenómeno complejo que ha sido estudiado desde diferentes perspectivas, de modo que en la actualidad podemos encontrar muchos trabajos importantes acerca de este fenómeno. Entre ellos se encuentra el exhaustivo trabajo de investigación de Michel Serceau, quien realiza una compilación de las teorías anteriores para llegar a una propuesta que logre analizar la adaptación de una manera completa, abordándola desde todas las perspectivas posibles.

En un primer momento, estudiosos como André Bazin defendían la primacía del texto literario sobre su adaptación cinematográfica. La obra filmica se consideraba como un ente dependiente de su texto base y, por tanto, solamente eran objeto de estudio sus relaciones con respecto a aquel. A partir de los años 80, siguiendo la estela marcada por la semiótica, así como por estudios previos de Dudley Andrew, los estudios sobre la adaptación se centran en los elementos discursivos del texto fuente, dejando de lado la primacía de los elementos narrativos. Esto quiere decir que, por ejemplo, Gianfranco Bettetini considera que para realizar un estudio sobre la adaptación es necesario considerar si es fiel a la narración del texto base, pero también a su ambiente, a sus valores, su ideología...

Como vemos, el avance de la teoría literaria ha supuesto, de forma paralela, un avance en la teoría de la adaptación, como bien ilustra el caso de Patryck Cattrysse. El autor se inspira en

¹ José Antonio Pérez Bowie: "La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes", *SIGNA. Revista De La Asociación Española De Semiótica*, vol. 13, págs. 277-300 y José Antonio Pérez Bowie: "Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión", *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*, págs. 21-43.

la teoría de los polisistemas de Even Zohar para desarrollar su propuesta. Esta teoría defiende que un texto no puede analizarse de manera aislada respecto a otros sistemas de su entorno (el sistema social, cultural, artístico...). Catrysse adapta esta teoría, concebida en principio para la literatura, a la adaptación filmica. Propone analizar, además de los cambios producidos entre el texto fuente y la película, hasta qué punto estos cambios se deben a la función de la película dentro del contexto cultural, artístico, social... Esto es, dentro del polisistema. Además, en el estudio de una adaptación es necesario tener en cuenta si esta se basa en el texto original o bien recurre a textos intermedios. Para Patryck Catrysse, un estudio completo debe analizar tanto los elementos de partida como la transformación de estos elementos, realizando esto último mediante la comparación de los contextos del texto base y su adaptación.

En conclusión, los diferentes estudios consultados abordan la cuestión de la fidelidad al texto fuente, en un principio considerando este solo en su dimensión narrativa y, posteriormente, teniendo también en cuenta sus elementos discursivos; la cuestión de la adaptación como traducción semiótica; la importancia de otros elementos como el contexto en el que surgen ambos textos y los diferentes sistemas que los rodean y, por último, la relevancia de los textos que se realizan desde que se crea la obra fuente hasta que surge la adaptación estudiada. A todo esto se une la noción de reescritura, empleada por Marie-Claire Ropars, que pone de relevancia la propia personalidad e intereses de los adaptadores en el proceso. El análisis de la obra de Coppola se realizará, por tanto, teniendo en cuenta estas cuestiones, creando para ello distintos apartados: el primero dedicado a la cuestión de la fidelidad, el segundo a los diversos contextos que se dan en la creación ambas obras, así como a los intertextos, y el último dedicado por entero al personaje principal de la película.

FIDELIDAD Y ADAPTACIÓN

Las adaptaciones literarias se emplean desde los inicios de la historia del cine. Ya en 1902, Méliès crea *El reino de las hadas* inspirándose en la obra de Marie-Catherine d'Aulnoy y, en 1919, Giffith realiza *Lirios Rotos*, basada en un cuento de Thomas Burke, entre otros ejemplos. Las adaptaciones constituyen una de las inspiraciones más frecuentes en los filmes. Según Joaquim Romaguera i Ramio y Homero Alsina Thevenet, las adaptaciones de novelas y cuentos cortos suponen entre el veinte y el cincuenta por ciento del material temático de Hollywood.² Sin embargo, ni su frecuencia ni su antigüedad han resultado ser argumento

² Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet: *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid, 2010), pág. 425.

suficiente para paliar, en ocasiones, las duras críticas del público. En este aspecto, resulta interesante estudiar los comentarios de diferentes personas tras la visualización de una adaptación filmica recogidos por George Bluestone en su texto *Novels into film* (1957): “el film es fiel al espíritu del libro”, “es increíble la carnicería que hicieron con la novela”, “faltan pasajes esenciales, pero es, sin embargo, un buen film”, “gracias a Dios que cambiaron el final”...³ Siguiendo esta estela, he recogido en un apéndice distintos comentarios de espectadores en relación a la película de Coppola. Curiosamente, las reacciones de ambas épocas denotan un especial interés por la cuestión de la fidelidad: la novela se establece como norma, marcando una senda que no debe abandonar el filme si se no quiere el riesgo de que este sea mal considerado por el público en general. Parece existir aún una suerte de primacía de la novela sobre la película, del lenguaje escrito frente al cinematográfico.

En rasgos generales, un buen filme tiende valorarse más o menos por el público en función de lo “fiel” que resulte a la novela original. Aquí surgen las primeras cuestiones: ¿qué se considera ser fiel a una novela? ¿A cuál de los distintos aspectos de la novela fuente (texto, atmósfera, ideología, características de los personajes...) trata de ser fiel una película? En el caso de *Drácula de Bram Stoker*, tanto el propio título de la película como la labor de promoción remiten a esta fidelidad a la obra literaria.⁴ Coppola trata de ser fiel al estilo narrativo de la historia, novela epistolar, realizando transiciones mediante planos detalle a cartas, diarios y recortes de periódico, y empleando el recurso de voz en off para simular la lectura de esos documentos. En este aspecto, las referencias al libro están cuidadas al detalle: en el minuto 43:47, se muestra una caja con tierra que están descargando en la Abadía de Carfax, con las letras Samuel F. Billington & Son, quienes en la novela se encargan de realizar este trabajo. Lo mismo sucede poco después, en el minuto 44:24, donde se realiza una transición en la cual aparecen distintos artículos de periódico que también aparecen recogidos en la novela. Este interés por la fidelidad al texto lleva incluso a que, en numerosas ocasiones, los personajes empleen frases literales de la novela. Del mismo modo, según sus propias declaraciones, Coppola trata de mantener la fidelidad a los personajes: “Todos los personajes

³ Id., pág. 426.

⁴ Según declaraciones de Kim Aubry, director técnico de American Zoetrope, recogidas por El País: “esta es la versión cinematográfica más cercana a la novela de las que se han realizado hasta la fecha”. Catalina Serra (1992). El "Drácula" de Francis Ford Coppola recupera el mito literario original. *El País*. De https://elpais.com/diario/1992/01/11/cultura/695084403_850215.html

en nuestra película son como los del libro en sus personalidades y funciones, incluyendo varios personajes de los que se suele prescindir, como Quincey.”⁵

Si bien es cierto que la inclusión de Quincey Morris en el elenco de una versión cinematográfica es poco frecuente, es complicado concordar por completo con la afirmación del director. La personalidad impulsiva de Van Helsing contrasta con la frialdad y la serenidad del médico holandés que encontramos en la novela. Lo mismo sucede en el caso de Lucy, quien en la novela tiene una clara evolución, ya que comienza siendo una joven virtuosa y, tras ser mordida por Drácula, se convierte en una mujer sensual y desalmada. Sin embargo, en el caso del filme, el personaje de Lucy no tiene semejante evolución, y que se presenta desde el principio como una mujer desenfadada.

A pesar de las intenciones del director y la compañía, como hemos visto, la pretendida fidelidad no fue entendida como tal por el público. Puede que se deba al repentino viraje de la temática de terror al romance, o a la propia imagen de Drácula, que no se corresponde con la imagen mental fijada por el vestuario del personaje interpretado por Bela Lugosi en 1958 y que aún hoy corresponde a la estética del vampiro. Quizá sea por los cambios en la cronología o la supresión de pasajes esenciales y la añadidura de otros. Tanto en esta como en cualquier otra adaptación fílmica, podrían citarse un sinnúmero de modificaciones realizadas respecto a la obra que toman como base para aducir una falta de fidelidad respecto a este primer texto. De aquí la siguiente pregunta: ¿es acaso posible que una película sea completamente fiel a una novela? Analizando el problema, la imposibilidad de evitar ciertas modificaciones resulta obvia. Y es que una película, al contrario que una novela, debe adaptarse a una duración predeterminada (aproximadamente dos horas), por lo que diversos elementos han de ser eliminados o sintetizados. Además, debido a la mayor inversión económica que requiere, para que resulte rentable necesita llegar a más espectadores que una novela, por lo que también debe adaptarse a los términos de una comprensión masiva, ha de simplificarse, a fin de que resulte intelectualmente asequible para el gran público.

Así pues, la razón fundamental por la cual es imposible esta fidelidad resulta del cambio de medio, lo que deriva también en el necesario cambio o traducción del lenguaje textual al lenguaje audiovisual. Esta “traducción” de un lenguaje a otro es un proceso complicado que requiere diversas operaciones: reducción, simplificación, concreción... Este último punto también resulta imprescindible, ya que en el lenguaje audiovisual es necesario concretar

⁵ Kim Aubry (2018). *The Blood Is the Life: The Making of 'Bram Stoker's Dracula'* [DVD]. USA: ZAP Zoetrope Aubry Productions.

ciertos elementos que pueden obviarse en un texto, como el aspecto físico de todos los personajes y escenarios, los planos y movimientos de cámara, los sonidos, etc. Estos elementos dependen casi por completo de la visión de aquellos que realizan el filme sobre estos aspectos, lo que puede corresponderse o no aquello que imagina un lector de la novela. Lograr la fidelidad en este aspecto requeriría que la percepción que se tiene del texto fuente y de aquello que se considera esencial en él fuera la misma para todo su público, lo cual no es posible. En este sentido sería correcto, siguiendo la propuesta de Marie-Claire Ropars⁶, hablar de “relecturas” o “interpretaciones” del texto fuente, en las que el director aporta su propio matiz personal, ya que cada persona entiende el mismo de una manera.

Existe otro problema a la hora de abordar la adaptación de la novela *Drácula* en términos de fidelidad, y es que se trata de un texto que ya había sido llevado al cine en numerosas ocasiones. Por este motivo, la cuestión de las aportaciones personales tanto del director como del resto del equipo supone un factor decisivo a la hora de mostrar en el filme un elemento novedoso que lo distinga del resto de adaptaciones. Citando a Orson Welles: “si uno no tiene nada nuevo que aportar a una novela, ¿por qué adaptarla?”⁷. Coppola es plenamente consciente de la dificultad que supone adaptar un tema que ya ha sido ampliamente representado en la historia del cine⁸, por lo que aporta su propia visión del personaje de Drácula, que comparte con el guionista, James V. Hart, y el concepto de la teatralidad como un elemento novedoso.

James V. Hart afirma que, tras haber visto las películas de terror de la compañía Hammer Productions, tenía una concepción del vampiro como un “monstruo chupasangre”, pero su punto de vista sobre el personaje cambió tras leerse la novela, por lo que quiso plasmar su propia visión de Drácula como un romance gótico, en la que concibe al vampiro como un hombre desesperado por haber perdido su alma. Por otra parte, tenía un especial interés en mostrar al personaje histórico que se escondía tras el Conde. Este interés por el personaje histórico es compartido por Francis Coppola, según sus propias palabras en el documental *The Blood Is the Life*⁹:

⁶ José Antonio Pérez Bowie: “La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes”, *SIGNA. Revista De La Asociación Española De Semiótica*, vol. 13, pág. 289.

⁷ Robert Sam: “Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation”, *Film Adaptation*, pág. 63.

⁸ Como afirma Coppola: “Nuestro mayor problema es: ¿por qué molestarse tanto para volver a hacer esa historia otra vez? Ya lo hemos visto antes.”

Aubry, K. (2018). *The Blood Is the Life: The Making of 'Bram Stoker's Dracula'* [DVD]. USA: ZAP Zoetrope Aubry Productions.

⁹ *Ibíd.*

“Cuando eres un niño, a veces sientes una conexión personal con tu película favorita o un cuento de hadas, o lo que sea. Es algo que sientes como tuyo. Recuerdo que cuando era niño me encantaban las películas de miedo y, particularmente, Drácula. Recuerdo que miré en la *Encyclopaedia Britannica* de niño y busque a Drácula y, cuando vi a Vlad el Empalador, me entusiasmé al pensar que era alguien real”.

Por este motivo, a lo largo de la película se observan referencias al personaje histórico en varias ocasiones. El propio filme se inicia con una escena que no está basada en la novela de Bram Stoker, sino en la información histórica de una de las batallas de Vlad Tepes.

Entre los cambios directamente derivados de la propia personalidad y pensamientos del director, hay que destacar también la teatralidad del filme. Este concepto se encuentra presente a lo largo de la producción del director, sobre todo de aquellas obras que realiza con American Zoetrope Studios, como *Corazonada* (1982), un homenaje al cine musical de los años 30 y 40. Tanto en *Corazonada* como en el caso de *Drácula de Bram Stoker*, casi toda la película se rueda en un estudio. Destaca también el vestuario y la propia técnica interpretativa de los actores que remite directamente a las obras teatrales y se consigue a través de su preparación: todos los actores con un papel principal en la película conviven juntos durante una semana en el Valle de Napa, tiempo que dedican a estudiar el libro de Stoker y el guión, además de realizar ciertas dinámicas teatrales. Este trabajo, poco frecuente en el cine, sí es común entre los actores de teatro.

ANÁLISIS DEL CONTEXTO

Diversos autores, como Paryck Catrysse o Michael Serceau¹⁰, afirman que el contexto es un componente esencial a la hora de modificar o mantener los diversos elementos del texto fuente en una adaptación. Por tanto, para abordar el estudio de *Drácula de Bram Stoker*, es necesario tener en cuenta que la novela y la adaptación surgen en épocas y lugares diferentes: la novela se crea en la Inglaterra victoriana del siglo XIX, y la película en Hollywood, en 1992. Los cambios experimentados por la sociedad se verán reflejados en la nueva obra, ya sea de forma consciente (rompiendo el tabú acerca de la sexualidad en la sociedad victoriana y tratando las referencias al sexo y al erotismo de manera más obvia) o inconsciente, ya que no somos capaces de percibir el pasado más que a través de la imagen que nos formamos de él con los valores del presente. Un ejemplo de estas diferencias inevitables entre ambas obras

¹⁰ José Antonio Pérez Bowie: “La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes”, *SIGNA. Revista De La Asociación Española De Semiótica*, vol. 13, págs. 277-300.

debidas al contexto histórico se aprecia en los diversos inventos y avances del siglo XIX que aparecen tanto en el libro como en el filme: el fonógrafo, las transfusiones de sangre, las máquinas de escribir, la taquigrafía... Mientras en la obra de Stoker aparecen con intención de reflejar la modernidad, para Coppola suponen una vuelta al pasado. Entre estos inventos que marcaban la “modernidad” en el siglo XIX, Coppola prestará una especial atención al cine, incluyendo en su película una escena en un cinematógrafo. Esta estela será continuada por su hijo Roman Coppola, director de efectos visuales, evitando los últimos avances en efectos especiales y empleando en su lugar diversos trucos que se usaban en 1900. Entre ellos, emplea una cámara Pathé, dobles exposiciones, la inclinación de la cámara o los decorados para provocar cambios en la percepción de la gravedad, etc.

Debemos tratar de situar, por tanto, el contexto en el que se crea la novela de Bram Stoker. Se publica en el año 1897 en una Inglaterra aún victoriana. Se trata de una época de numerosos cambios, tanto a nivel industrial como social, lo que provoca una gran incertidumbre respecto al futuro. A pesar de ser un periodo en el que las mujeres apenas tienen libertad (en la obra de Stoker se puede apreciar cómo los hombres toman las decisiones por Mina y hay cantidad de comentarios negativos acerca del género femenino), comienza a abrirse paso el movimiento feminista, logrando una serie de mejoras legales. Además, las creencias religiosas sobre las que anteriormente se había sustentado la sociedad se ponen en duda debido a los avances de la ciencia (en 1859 Charles Darwin publica su libro *El origen de las especies*). Esta dualidad entre ciencia y fe, progreso y tradición, estará muy presente en la novela de Stoker. La novela resulta innovadora en tanto que refleja los cambios de la época: máquinas de escribir, fonógrafos, transfusiones sanguíneas... Resulta igualmente novedosa en cuanto a la técnica narrativa, ya que se trata de una novela epistolar en la que existen distintas voces, además de remarcar y reafirmar en varios momentos de la historia la veracidad de los documentos mostrados. Por último, son destacables los numerosos motivos visuales y recursos teatrales empleados en toda la obra, que quizá son una de las causas de que este relato haya sido llevado en tantas ocasiones a la gran pantalla.

La película de Coppola se realiza en 1992 en Hollywood. La influencia que tiene el nuevo contexto social, y también artístico, es indudable cuando pensamos en la postmodernidad. Este resulta un concepto de complicada definición que, según Arthur Danto¹¹, surge a raíz de un nuevo paradigma en el arte en el cual la concepción biologicista vasariana ya no es

¹¹ Arthur Danto: *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós Ediciones, 1999.

aplicable. En la postmodernidad, ya no se considera que el arte tenga un desarrollo lineal y progresivo en el cual los distintos estilos aparecen en sustitución del anterior y se extinguen al ser superados por otro mejor, lo que da como resultado ciertos rasgos que podemos considerar propios de este periodo, como la ausencia de dirección (no se trata de mejorar el arte o avanzar en el arte) y el empleo de estilos anteriores, así como de elementos ignorados por la historiografía tradicional. Estos rasgos generales pueden aplicarse también al cine, lo que en la película de Coppola da como resultado una mezcla de los elementos del cine clásico y del cine expresionista alemán, referencias a películas contemporáneas, a la pintura simbolista y prerrafaelita... El empleo del arte anterior como materia prima para la creación de nuevas obras es una característica esencial de este periodo, por lo que resulta especialmente relevante poner de manifiesto las relaciones que establece esta película con las obras precedentes en las que se basa.

La postmodernidad toma obras creadas en distintas épocas y formatos para realizar nuevas, eliminando así el concepto de que una obra es algo único y perfectamente acabado, convirtiendo cada obra en un elemento vivo capaz de modificar su significado a lo largo de los años o generar respuestas. Sin embargo, el hecho de basarse en textos u obras precedentes no es precisamente un fenómeno novedoso. Distintos autores han considerado que cualquier obra artística surge a raíz de creaciones precedentes, ya sea inspirándose en ellas o como un intento de superación de las mismas. Por tanto, podríamos considerar y, de hecho, deberíamos considerar la propia novela de *Drácula* como una obra surgida a raíz o en respuesta a ciertas obras precursoras, que a su vez se nutren de otras, creando así un universo de relaciones intertextuales extremadamente amplio y complejo. El siguiente apartado trata de abordar dichas relaciones desde la creación del mito del vampiro hasta la novela de Stoker, así como las distintas influencias posteriores que se plasman en el filme de Coppola.

INTERTEXTUALIDAD. DEL MITO AL CINE

Diversas criaturas chupasangres, en ocasiones muy similares a la concepción que tenemos del vampiro, han poblado los mitos de gran cantidad de culturas desde tiempos inmemoriales. Ciertos expertos afirman que la existencia casi generalizada de estas criaturas en numerosos lugares a lo largo de la historia puede tener su origen en el miedo común a lo desconocido y, por ende, a la muerte y los cadáveres, de los que constituye también una creencia común que anhelan el estado de los vivos. Dicho miedo se uniría a la concepción de la sangre como fluido esencial portador de vida, empleado como elemento ritual en diferentes culturas (sacrificios humanos, pactos de sangre...). Entre los ejemplos de chupasangres que se pueden

citar, en Mesopotamia se encuentra Lamashtu, conocida como Dimme por los sumerios, quien robaba a bebés para chuparles la sangre y realizaba lo mismo con las madres durante la lactancia; en la Antigua Grecia encontramos el mito de la Lamia o las empusas; en *Las 1001 Noches*, se menciona a una criatura conocida como *ghul*; en India, encontramos los *baital* o *vetala*, en una obra del siglo XII llamada *Vetalapancavimsatika* o *Baital-Pachisi, las veinticinco historias de vampiros*; en Japón, los vampiros se conocen como *kyuketsuki* y, en República Dominicana, existe el mito de los *soucoyant*, que beben la sangre de los niños.

Los seres que constituyen estos mitos, a pesar de tener características diferentes, coinciden en ser eminentemente nocturnos y alimentarse de la sangre de sus víctimas. Además de los elementos ya mencionados, contribuyen a la creación y continuidad del mito la existencia real de animales chupasangres (el vampiro común o *Desmondus Rotundus*) y el comportamiento de distintos personajes históricos, entre los cabe destacar el caso de Elizabeth Báthory y, sobre todo, Vlad Tepes, quien constituye una inspiración tanto para la novela de Stoker como para la película de Coppola. Vlad Dracul III fue príncipe de Valaquia en el siglo XV. Conocido por su crueldad y su carácter sanguinario, así como por una marcada obsesión por el empalamiento masivo de sus rivales, se ganó el sobrenombre de Tepes (el Empalador). A pesar de esto, en Rumanía es considerado un héroe nacional por sus victorias contra los turcos y los boyardos, justificando su crueldad por las circunstancias de la época. Estas dos concepciones del personaje histórico ilustrarán también diferentes concepciones del personaje de Drácula: por un lado, el monstruo sanguinario que plasma Stoker en su obra y, por otro, el personaje del filme de Coppola interpretado por Gary Oldman.

En cuanto a la literatura vampírica, esta resulta especialmente prolífica a raíz del romanticismo. Las características esenciales del arte de este periodo como el dramatismo, el terror o lo sobrenatural son conceptos para los que se presta muy bien la temática del vampiro. Además de esto, entre los siglos XVIII y XIX se puede hablar de un terror generalizado a ser enterrado vivo, que se refleja en numerosísimos relatos, por lo que el florecimiento de personajes que regresan de la tumba no carece de sentido. Algunos de los relatos que influyen en la obra posterior de Stoker son *El Vampiro* de Polidori, publicado en 1816 y *Carmilla*, de Sheridan Le Fanu, publicada en 1871. La protagonista de esta última obra es una vampira que encaja con el prototipo de *femme fatale*. Además, tienen gran importancia las obras de Emily Gerard, como demuestra el empleo en la novela del término “nosferatu”, que aparece por primera vez en *The Land Beyond Forest* (1886) de esta autora. A raíz de esto, en la época victoriana, surge *Drácula* de Bram Stoker. Es destacable la labor de

investigación que realiza su autor, ya que todos los lugares que describe son retratados fielmente, además del amplio conocimiento sobre el tema que recogió en base a numerosas fuentes.

En lo que respecta únicamente al filme de Coppola, tienen gran relevancia las adaptaciones anteriores de *Drácula*, así como diversas películas no relacionadas con la temática. Entre las primeras, cabe destacar *Nosferatu*, de 1922, dirigida por Murnau, que se encuadra dentro del cine expresionista alemán, cuya influencia se plasma en los juegos de luces y sombras, la transformación del conde en ratas y su manera de salir del ataúd. No menos importantes resultan otras adaptaciones: en 1931, la versión de Tod Browning (que no es realmente una adaptación de la novela de Stoker, sino adaptación de la obra de teatro de H. Deane); en 1958, el filme de Terence Fisher y, en 1979 la obra dirigida por John Badham. Además de estas películas, es necesario incluir otras que no versan sobre la temática del vampiro: *Ciudadano Kane* (1941) de Orson Wells influye en la técnica empleada en las sombras y encontramos una clara referencia a *El Exorcista* (1973) de William Friedkin, en el momento en el cual Van Helsing obliga a Lucy a volver a su tumba. En el filme también hay referencias *Kagemusha* (1980) de Akira Kurosawa, en la batalla que se muestra al inicio de la película, construida mediante sombras; a *Black Sunday* (1960) de Mario Bava en la escena del desfiladero, y a *La Bella y la Bestia* (1946) de Jean Cocteau, entre otras. Todo esto sin olvidar, por supuesto, las referencias a las primeras épocas del cine.

Además de las influencias provenientes del propio medio audiovisual, existen elementos en el filme basados en obras producidas en otros medios. Destacan, sobre todo, los diversos planos que toman como influencia obras de la pintura de distintas épocas. En este último aspecto, destaca la influencia de la pintura simbolista, estrechamente relacionada con las investigaciones de Sigmund Freud. Este estilo (que remite a lo misterioso, lo irreal, las sombras, la muerte...) alcanzó un gran desarrollo precisamente en el siglo en el que Bram Stoker publica su novela. La estrecha relación con la novela, tanto por la época como por la temática, es evidente, por lo que el simbolismo se distingue como una de las influencias clave en cuanto al estilo visual del filme. Tanto es así que los encargados de crear el *storyboard* de la película emplearon el libro *Dreamers of Decadence* de Philippe Jullien, que trata sobre distintas obras simbolistas, como referencia, debido a lo que encontramos en la película numerosas escenas inspiradas en obras pictóricas. Lo mismo sucede con obras románticas y prerrafaelistas. Entre otras, influye “El beso” de Gustav Klimt en el vestuario de Drácula en su última aparición; “La pesadilla” de Henry Füssli, en el momento en que Drácula, en forma

de bestia, ataca a Lucy en el cementerio; “Black idol” de Kupka, que inspira el castillo del Conde; “Love and pain” de Edvard Munch; los grabados de Gustave Doré para “La Divina Comedia”, etc. En cuanto a las influencias del estilo prerrafaelita, pueden apreciarse incluso en la elección del rojo como color de pelo para Lucy, ya que la mayoría de los autores prerrafaelitas elegían este tono para el pelo de sus modelos femeninas. En cuanto a obras de este estilo empleadas como fuente para el *storyboard* de la película destacan la obra de “El vampiro” de Philip Burne-Jones y “Ofelia” de John Everett Millais, cuya influencia se aprecia en el momento en que la amada de Drácula, Elisabeta, aparece muerta en el castillo.

Todo lo mencionado en este apartado puede entenderse como punto de partida para la adaptación de *Drácula* por Coppola si se tiene en cuenta la premisa de Serceau¹², quien afirma que una adaptación literaria no se centra solo en las relaciones entre el texto fuente y el filme, sino que es inseparable de otras obras precedentes (ya sean literarias o cinematográficas) así como de las contemporáneas.

EL PERSONAJE DE DRÁCULA

Uno de los cambios fundamentales en la película de Coppola, tanto respecto a la novela de Stoker como a la mayoría de adaptaciones anteriores, es aquel que gira en torno a Drácula, que llegará a transformar en cierta medida el arquetipo de vampiro. Este cambio en el arquetipo del vampiro se mantendrá en versiones posteriores del tema y sigue vigente hasta la actualidad, con películas como *Crepúsculo*. La profunda transformación del personaje se basa en la ya mencionada concepción del protagonista como un hombre que ha perdido su alma y no solo como un ser monstruoso. Con esta finalidad, se realizan diversas modificaciones tanto en la historia como en la psicología del personaje, así como en la manera que este es percibido por Mina. Estos cambios están destinados a humanizar al vampiro, haciéndolo un infeliz víctima de las circunstancias y del terrible destino, condenado a sufrir, eternamente alejado de su esposa. Será la primera escena de la película, que no aparece en la novela, la que determine la condición de Drácula como hombre y no como bestia. Esta escena se basa en una de las batallas de Vlad III, príncipe de Valaquia, durante la cual una de las tropas enemigas llega al castillo donde se encuentra su amante y ella, antes que entregarse, decide arrojar al río, que actualmente recibe el nombre de Raül Doamnei (el Río de la Dama). Este hecho es empleado por Coppola para explicar el origen del vampiro: tras volver de la batalla, encuentra a su esposa muerta. En la misma sala se encuentran unos religiosos, que se niegan a enterrarla

¹² José Antonio Pérez Bowie: “La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes”, *SIGNA. Revista De La Asociación Española De Semiótica*, vol. 13, págs. 285-287

debido al carácter pecaminoso de su muerte. En ese momento Drácula, desesperado y sintiéndose abandonado por la religión que había defendido en su batalla, clava su espada en una cruz, convirtiéndose su vampirismo en el castigo por su sacrílega acción.

Sin embargo, el vampiro atisba su salvación al encontrar entre los objetos de Jonathan Harker, su notario, una fotografía que resulta ser la viva imagen de su amada. El personaje de Mina Murray se convierte así en la reencarnación de la amante de Drácula, Elisabeta. Será en los momentos que pasa junto a ella, o pensando en ella, cuando se muestre la faceta más humana del príncipe: a lo largo de la película veremos al monstruo derramar lágrimas por su amada. La historia se cierra en el propio castillo del vampiro, donde Mina acaba con su vida, devolviéndole la paz. Así, esta historia cíclica puede entenderse como un castigo divino y su posterior redención a través del amor. El elemento redentor también puede encontrarse en la novela de Stoker. Así, lo religioso estará muy presente en ambas obras. En la película se aprecian numerosas referencias, como las cruces, que serán un elemento que se repetirá a lo largo del filme. En el libro de Stoker, el elemento religioso se deduce de las propias características del vampiro, a quien puede combatirle con elementos sagrados (hostias, agua bendita...). Irónicamente, aunque tanto en la novela como en el filme el vampiro constituye la encarnación del Mal, de lo demoníaco, en ambas encontraremos asimilaciones del personaje con lo divino. En cuanto a la primera, Reinfield compara al noble con Dios y, respecto a la segunda, es el propio Coppola en sus comentarios sobre la filmación quien compara a Drácula con Cristo: “Drácula curiosamente se asemeja a Jesucristo. Por el sacramento. También es la máxima responsabilidad de Dios y su compromiso con nosotros igual que el nuestro con Él. Porque Dios es un elemento en la historia.”¹³

A pesar de este radical viraje de la personalidad del vampiro, el Drácula de Coppola retoma uno de los aspectos del personaje de Stoker que había sido ignorado de manera generalizada en las adaptaciones anteriores. Para Stoker, el vampiro es un ente en constante transformación, idea que se retoma en la película con los frecuentes cambios que sufre el aspecto de Drácula a lo largo de la misma. Como el personaje original de Stoker, el Drácula de Coppola tiene la capacidad de transformarse en animales, y su aspecto puede rejuvenecer. En el documental “The Blood Is the Life”¹⁴ Gary Oldman, actor que encarna al Conde, trata de hacer memoria de todos los aspectos que tiene durante el filme: “Soy el viejo Drácula, el viejo Drácula demoníaco, el joven Drácula lobo, soy un murciélago, me muevo en forma de

¹³ Aubry, K. (2018). *The Blood Is the Life: The Making of 'Bram Stoker's Dracula'* [DVD]. USA: ZAP Zoetrope Aubry Productions.

¹⁴ *Ibíd.*

niebla, me convierto en ratas, tengo ese *look* de la barba, soy el joven y romántico Drácula, el espadachín...”

¿Quién o qué es Drácula en realidad? Realmente, el filme no proporciona datos sobre el aspecto o la personalidad real del príncipe. Es un ente cambiante, capaz de adoptar formas de animales o humanas. Estas transformaciones ilustran la dualidad del personaje en esta película ya que, en ocasiones, se asemeja a un monstruo pero, en otras, queda patente su faceta más humana. Esta dualidad se corresponde, entre otras cosas, con la diferente concepción que existe del propio personaje histórico, que se ilustra en la propia película: mientras Mina duerme en el psiquiátrico del doctor Seward, es presa de Drácula, convertido en una horrible criatura con aspecto similar al de un murciélago o un demonio. Al entrar en la habitación Van Helsing, Arthur, Quincey y Seward, el vampiro se vuelve y expresa toda su ira por su condena y la traición de su religión, mientras que Van Helsing le habla de su sadismo mientras aún vivía. La dualidad que encarna Drácula estará presente en otros aspectos del film, como en los dos personajes femeninos, que representan la pureza y la lujuria con sus personalidades (o la contención y la libertad) y también los dos tipos de amor (el amor platónico y el amor bestial) mediante su relación con el vampiro. Tanto en la novela como en la adaptación abundan las oposiciones: bien y mal, ciencia y tradición...

EL VESTUARIO COMO ELEMENTO DE INNOVACIÓN

Estrechamente relacionado con las transformaciones del vampiro y su humanización se halla el vestuario, llevado a cabo por la diseñadora Eiko Ishioka. En el momento de realización de esta película, la estética y el aspecto físico de Drácula están ya muy definidos: a pesar de que en la novela, en este caso, sí que exista una descripción física del personaje, la imagen mental inscrita en la sociedad contemporánea y asociada a la figura de Drácula corresponde a la estética del personaje la adaptación de Tod Browning (hombre vestido con capa negra, frac, pelo estrictamente peinado). No se encuentran datos acerca del vestuario de esta película, lo que ha llevado a pensar a algunos expertos que corrió a cargo del propio Bela Lugosi, actor que encarnaba al vampiro, hecho que solía ser frecuente en las películas de la época. Este actor, además, era conocido por interpretar al Conde en la obra de teatro en la que se basó la versión realizada en 1931. Esta imagen se siguió reproduciendo en las películas posteriores. De hecho, las pocas adaptaciones filmicas de la novela que se modificaron la imagen del personaje, como *La novias de Drácula* (Terence Fisher, 1960), no fueron bien aceptadas en este aspecto, dando lugar a numerosas críticas por parte del público. A pesar de este referente y, aunque se mantienen rasgos del vampiro original que describe Stoker, como es el vello en

las palmas de las manos que se remarca a través de planos detalle, la estética del vampiro sufre una profunda modificación en la película de Coppola. Esto se debe a las pretensiones de originalidad, de marcar la diferencia respecto a las adaptaciones anteriores, del propio director. En el caso de Eiko Ishioka, ella misma afirma no haber visto ninguna de las películas de Drácula antes de diseñar el vestuario, ya que no quería que estas la influenciara, para crear algo novedoso. Así, el vestuario se convierte en un elemento fundamental del filme, ya que se constituye también como elemento central de los decorados.

Como ya se ha mencionado con anterioridad, a lo largo del filme se observan numerosos cambios en el aspecto físico del personaje. Por su parte, Ishioka concibe el personaje de Drácula como un ente en constante transformación, un ser de mil caras, idea que va a reflejar a través del diseño de vestuario. Sus diseños son extremadamente originales y llamativos, con un marcado carácter simbólico y distintas referencias al mundo Bizantino y la cultura occidental. En referencia a su carácter simbólico se encuentra el traje que porta Drácula en su primera aparición, en la batalla que acontece al inicio del filme. El príncipe lleva una armadura roja, realizada con un material duro para simbolizar su fortaleza que, sin embargo, se asemeja a los músculos del cuerpo humano, por lo que parece dejar al descubierto su interior. Esto puede interpretarse como una referencia a su vulnerabilidad, ya que su destino queda trastocado poco después tras la muerte de su amada. Además, porta un casco semejante a la cabeza de un lobo, lo que para Ishioka, deja patente el carácter bestial y la capacidad de metamorfosis del personaje.

En la primera presentación del Conde a Jonathan, el vestuario del vampiro, que según el libro de Stoker es completamente negro, se sustituye por una túnica blanca y una larga capa roja, ambas con bordados en dorado que dibujan un dragón, el símbolo de los Dracul, en clara referencia a la figura de Vlad Tepes. Los colores de la capa remiten al antiguo Imperio Bizantino, mientras el peinado en forma de corazón se basa en elementos más occidentales, ya que se corresponde con el peinado de moda que llevaban las damas a finales de la Edad Media. Esta referencia a la Edad Media se ha obviado en otras versiones de Drácula, pero resulta coherente dado el origen medieval del personaje. Por otro lado, el hecho de que para su estética se emplee un tocado femenino vuelve a hacer referencia a la indefinición del vampiro como ser de mil caras.

Contrastando con estos dos atuendos, el Drácula que se encuentra con Mina en Londres se asemeja a un *dandy* inglés, lo que vuelve a incidir en la facultad de transformación del

personaje, incluso como medio para pasar desapercibido entre la sociedad. El vestuario del resto de personajes, por su parte, tampoco se descuida (especialmente los diversos trajes de Lucy y Mina, que hacen referencia a sus personalidades opuestas). Ishioka asocia un color a cada uno de los personajes, lo que hace patente el fuerte elemento simbólico del vestuario.

CONCLUSIONES

Drácula de Bram Stoker es el resultado de distintos procesos de relectura, análisis, simplificación, ampliación y adaptación (al nuevo medio, al nuevo público y al nuevo contexto social). La película supone una mezcla entre elementos originales y temas tomados de la novela u otras fuentes. A pesar de que en los últimos trabajos sobre adaptaciones filmicas no se le otorgue un papel primordial, se puede observar que la fidelidad aún resulta un aspecto importante para el gran público a la hora de valorar una adaptación. Esta idea constituye el *leit motiv* de las diversas críticas realizadas por los espectadores acerca de la versión de Coppola, siendo quizá propiciado por el propio título que incluye el nombre del autor y la labor de promoción de la película. Desde luego, para gran parte del público la pretendida fidelidad del filme no es tal o no está bien conseguida. Sin embargo, a pesar de introducir elementos novedosos como el vestuario o el romance, la película se adapta perfectamente a la concepción que tienen de la novela y del personaje de Drácula tanto el director, como el guionista y la diseñadora de vestuario. Pone énfasis en la fidelidad histórica, la fidelidad al texto mediante citas, y respeta la visión que estos creadores tienen de los personajes. En este aspecto, es necesario no perder de vista el concepto de “relectura”, de interpretación personal de un texto, que propone Marie Claire Ropars¹⁵. En esta línea, sí se podría concluir que resulta una adaptación fiel, añadiendo un pequeño matiz: supone una adaptación fidedigna para algunas personas.

A pesar del interés del público en esta idea y la reiteración de la misma en las críticas, ¿debería ser la fidelidad un elemento decisivo para la valoración de la obra? Considerando los últimos estudios sobre adaptación y las nuevas perspectivas historiográficas sobre el arte contemporáneo, no debería serlo en absoluto. Desde el *ready-made* de Duchamp, pasando por

¹⁵ José Antonio Pérez Bowie: “La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes”, *SIGNA. Revista De La Asociación Española De Semiótica*, vol. 13, pág. 289.

collages, assemblages o incluso la labor de los *deejay*, en el arte contemporáneo resulta muy frecuente que una obra tome como fuente o como materia prima obras preexistentes. Esto no afecta a la autonomía de la pieza, que debe valorarse de manera independiente. En cuanto a la crítica, la cuestión de originalidad (no tomar materiales preexistentes) ha cedido el paso a la innovación, a aquellos elementos o ideas novedosos que aporta una obra.

En el caso de las adaptaciones cinematográficas, el concepto de originalidad ha quedado fuera del discurso al considerar esta una desviación de la norma que sentaba el texto escrito. En los primeros años de estudio sobre adaptaciones, se le otorgaba un mayor valor a la obra escrita que al elemento fílmico. La nueva visión que aporta el estudio de la posmodernidad afirma que no existe la primacía de un formato artístico, género, estilo o corriente sobre otro. Así pues, si seguimos las nuevas teorías de la adaptación y las nuevas corrientes artísticas, evitando la superioridad otorgada en los primeros años de estudio de adaptaciones a la novela sobre la obra resultante y consideramos esta como un ente autónomo, la cuestión de la fidelidad parece quedar obsoleta.

Sí tiene una mayor relevancia, sin embargo, el universo de textos y referencias que nutre una adaptación, especialmente a raíz de las últimas tendencias artísticas y el fenómeno de la posmodernidad. Por último, y siguiendo en esta línea, es muy necesario poner en valor la multiplicidad de elementos y personalidades que conforman una película: el maquillaje, el diseño de vestuario, el decorado, los storyboards, la banda sonora, el guión... Algunos de estos elementos suelen ser ignorados o tratados en los estudios de manera somera, otorgando de nuevo primacía de un formato sobre otro. Solo analizando todos estos trabajos en conjunto, sin olvidar el contexto ni la individualidad de aquellos que los componen, puede obtenerse una idea completa de aquello que supone un filme.

ANEXO 1

Críticas de la película *Drácula de Bram Stoker* (1992) realizadas por sus espectadores.¹⁶

17 de febrero de 2007: “Sin lugar a dudas es la más fiel transcripción de los hechos narrados en la famosa novela de Bram Stoker, de la que respeta incluso la estructura narrativa”

3 de septiembre de 2007: “Normalmente intento juzgar las películas basadas en libros de forma independiente al texto, porque una cosa es una obra literaria y sus cánones y otra muy distinta el lenguaje expresivo del cine. Pero en este caso, al ver un título tan descarado como "Drácula de Bram Stoker" no he podido evitarlo. Ya que se nos está vendiendo la película con el mismo nombre del autor del libro, es imposible disociar ambas: de este modo nos encontramos con dos obras esencialmente distintas que comparten nombre y línea argumental pero poco más (...) Personalmente creo que nunca hubiera debido usarse el nombre de Bram Stoker para promocionar el filme. No vamos a encontrar, en definitiva, nada en común más allá de los hechos desnudos y las sensaciones que provoca la novela son bien distintas que las de la película.”

16 de marzo de 2009: “En otras circunstancias, esta película hubiera dado para un 4 ó un 5, porque la verdad es que no es el primer maltrato, ni será el último, que sufra Drácula en su paso por el celuloide. Pero el problema es que desde el mismo título se nos presenta esta versión como la más fiel al libro de Bram Stoker, cuando en esencia es una de las que más se aleja de él.”

4 de junio de 2008: “Y es que a los que adoramos el libro, y forma parte de nuestro top ten de joyas literarias, nos molesta sobradamente no ya que se adapte la novela, que eso nos encanta, sino que se nos quiera vender gato por liebre y sobre todo desvirtuar completamente la historia.

Vamos a ver, “Drácula” no es una novela de amor, está en las antípodas de eso, es una novela ocultista, religiosa, metafísica y en definitiva de terror gótico, donde la lucha entre la ciencia y la superstición, la modernidad y el pasado y en definitiva esa eterna pugna entre el Bien y el Mal se hace presente. Coppola hace todo lo contrario, se inventa una nueva trama”

7 de enero de 2018: “Tenía tan altas las expectativas con esta película que me ha decepcionado. (...) De las que he visto me quedo con la versión de 1931 con Bela Lugosi que por lo que he visto es la más fiel al libro.”

¹⁶ FilmAffinity. (2018). Críticas de Drácula de Bram Stoker (1992) - FilmAffinity. [online] <https://www.filmaffinity.com/es/reviews/1/763705.html>

BIBLIOGRAFÍA

- Arthur Danto: *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós Ediciones, 1999.
- Claudia López Frías: *La evolución del arquetipo del vampiro a través de las principales figuras cinematográficas y su correlación con ciertos cambios sociales. De villano a héroe*, Universidad Complutense de Madrid, 2017.
- José Antonio Pérez Bowie: “La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes”, *SIGNA. Revista De La Asociación Española De Semiótica*, vol. 13, págs. 277-300.
- José Antonio Pérez Bowie: “Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión”, *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*, págs. 21-43.
- Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet: *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid, 2010.
- Robert Stam: “Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation”, *Film Adaptation*, págs. 54-76.
- Bram Stoker y Óscar Palmer: *Drácula*, Valdemar, Madrid, 2012.
- Catalina Serra: “El ‘Drácula’ de Francis Ford Coppola recupera el mito literario original”, *El País*.

https://elpais.com/diario/1992/01/11/cultura/695084403_850215.html

FILMOGRAFÍA

- Kim Aubry (2018). *The Blood Is the Life: The Making of 'Bram Stoker's Dracula'* [DVD]. USA: ZAP Zoetrope Aubry Productions.
- Tod Browning (1931). *Drácula*. USA: Universal Studios.
- Francis Ford Coppola (1992). *Bram Stoker's Dracula* [DVD]. USA: Columbia Pictures.
- Terence Fisher (1958). *Drácula*. USA: Hammer Productions.
- Friedrich Wilhelm Murnau (1922). *Nosferatu: Una Sinfonía del Horror*. Alemania.