

LA ADAPTACIÓN COMO (PER)VERSIÓN: DEL *DRACULA* DE BRAM STOKER A *BRAM STOKER'S DRACULA*

PEDRO JAVIER PARDO GARCÍA
Universidad de Salamanca

1. INTRODUCCIÓN: ADAPTACIÓN Y ACULTURACIÓN

El estudio de las adaptaciones cinematográficas de textos literarios, como todo estudio comparado que implica al menos dos términos, suele llevar aparejada la posibilidad, cuando no la necesidad, de privilegiar uno de ellos, el punto de partida o el de llegada, de forma sutil o descarada. Cuando es el polo literario el que orienta el análisis, se suele suscitar de inmediato la idea de analizar y valorar el trasvase o transferencia de un texto literario al medio fílmico por parte de un director y su equipo en función de su respeto o fidelidad hacia el modelo literario. Al proponer el estudio de la adaptación como *versión* y como *perversión*, estamos dando por sentado con estos dos términos el desvío de la adaptación respecto del modelo literario, para desplazar nuestra atención a la significación de ese desvío, a su relación con una determinada cultura, en definitiva, a un tercer término de referencia: la adaptación como *aculturación*. Para ilustrar esta dimensión de la adaptación cinematográfica nos centraremos en la película de Francis Ford Coppola *Bram Stoker's Dracula* (1992), basada, como el título indica, en la novela de Bram Stoker *Dracula* (1897), un clásico de la literatura llamada *gótica* que ha dado lugar a innumerables adaptaciones. La adaptación de Coppola es sólo la última de una larga serie, forma parte de un fenómeno más amplio que podríamos denominar un *Gothic revival* cinematográfico, y, lo que es más interesante, sigue pautas similares en el proceso de adaptación a la de otras obras de este género, por ejemplo *Mary Shelley's Frankenstein*, de Kenneth Branagh (1994) ⁴¹.

⁴¹ La intención inicial de este trabajo, de hecho, era presentar estas pautas tanto en *Bram Stoker's Dracula* como en *Mary Shelley's Frankenstein*, pero se ha tenido que suprimir la segunda parte por razones obvias de espacio. Bastará por el momento apuntar la coincidencia en estas pautas y lo

Tanto una como otra ilustran aspectos similares en torno a la adaptación *como* (per)versión, e incluso, a título anecdótico, a la adaptación *de* la perversión, ya que, como obras góticas que son, la perversión, no en el sentido de distorsión sino de mal, es uno de sus temas centrales.

Dice el diccionario de la Real Academia que una *versión* es una traducción de una lengua a otra, a lo que añade una segunda acepción según la cual versión es el “modo que tiene cada uno de referir un mismo suceso”. *Versión* es así un término particularmente apropiado para el tipo de fenómeno representado por las incontables adaptaciones de la obra de Stoker, pues, por un lado, alude a la traducción, y toda adaptación cinematográfica en cuanto que trasvase de un sistema semiótico a otro es en el fondo una traducción⁴²; y, por otro, a las diferentes formas de contar una misma historia, y evidentemente eso es lo que ocurre cuando diferentes películas adaptan una misma obra original. En el caso de *Dracula*, se trata no sólo de una obra literaria de la que hay múltiples versiones cinematográ-

reveladoras que éstas pueden ser como síntomas de una determinada sensibilidad no sólo de un realizador específico, sino también, como se explicará más abajo, de un público y una cultura en general, cuyas huellas pueden rastrearse también en ese resurgimiento gótico en el cine de los 90. Para algunas consideraciones sobre los filmes que lo integran, con especial atención a uno de sus más destacados exponentes, *The Silence of the Lambs*, la conocida cinta dirigida por Jonathan Demme, puede consultarse Pardo García (2001).

42 El estudio de la adaptación como traducción ha sido propuesto por algunos estudiosos que han buscado en los estudios de traducción, concretamente en los que se inscriben en la llamada teoría de los polisistemas, un modelo con el que realizar una nueva aproximación al estudio de la adaptación cinematográfica. Para una introducción a las líneas maestras de este modelo puede consultarse Even-Zohar (1999), Toury (1999), Cattrysse (1992a) y Helman (1996). Las propuestas y planteamientos básicos de este enfoque (además del principio de considerar la adaptación como una forma de traducción) son formulados por Cattrysse de forma implícita al criticar las prácticas habituales en los estudios de la adaptación cinematográfica:

- a *source-oriented* approach where the focus is on the reconstruction of the source text, and a ‘faithful’ reconstruction at that;
- a priori expectations (on the part of the scholar) with respect to *adequacy* and norms of *equivalence* of the adapted text to its ‘original’, leading to normative attitudes which prescribe how ‘successful’ film adaptations *should* proceed rather than describing how film adaptations *have* actually proceeded and trying to explain the reasons for these practices;
- the scope restricted to the comparison of *pairs of individual* (source and target) *texts*, leading to very incomplete descriptions of the mechanisms that may have determined the transformation process as well as the way the target text actually functions. (54)

El enfoque y algunas ideas que aparecen en estas páginas están vagamente inspirados en este modelo, si bien esto no ha ocurrido sino *a posteriori*, cuando las líneas maestras de este estudio estaban elaboradas. Sin embargo el modelo creo que proporciona un marco teórico en el que pueden situarse esas ideas y puede llevarse a cabo una exploración más exhaustiva, rigurosa y sistemática de las mismas, que aquí no se realiza. En este sentido este artículo es el punto de partida para esa investigación, no el de llegada. Para una aplicación sistemática de este modelo, que permite observar las posibilidades del mismo, pueden consultarse, además del estudio pionero de Cattrysse (1992b) sobre las adaptaciones norteamericanas de la novela negra, el de Luis Miguel Fernández (2000) sobre las españolas del mito de don Juan. En este último, además, al autor realiza una breve pero iluminadora introducción en que sintetiza algunos binomios básicos del marco polisistémico (adecuación / aceptabilidad, normas iniciales / operativas, conservador / innovador, primario / secundario, central / periférico, canonizado / no canonizado).

ficas, sino que además la proliferación y el impacto de tales versiones ha creado un mito no sólo literario sino también cinematográfico. Nos encontramos así en un terreno en el que convergen dos áreas de estudio de la literatura comparada, el de las relaciones entre literatura y las otras artes (en este caso el cine), y el de los mitos literarios, y por tanto que se puede beneficiar de los métodos y enfoques de ambas. De hecho la confluencia de adaptación cinematográfica y mito confiere al caso de *Bram Stoker's Dracula* un carácter distintivo al tiempo que representativo, por diferentes razones que pasamos a exponer.

En primer lugar, el ocuparse de la adaptación como versión entre otras muchas y no sólo de una obra literaria sino de un mito esencialmente cinematográfico, amplía el campo de estudio: ahora son susceptibles de análisis las relaciones del discurso audiovisual no sólo con el literario que es su fuente primera, sino además con otros discursos audiovisuales, con las otras versiones. En el fondo no se está adaptando una sola fuente, sino varias: la obra literaria base más las diferentes versiones de la misma, que pueden influir en diferentes grados y maneras en versiones subsiguientes, pero que es fácil que estén siempre presentes aunque sea de forma implícita. Incluso si la adaptación objeto de análisis parece haber renunciado a la utilización de versiones previas como fuente, no por ello dejará de utilizarlas el espectador en el proceso de visionado e interpretación crítica de la misma: serán un punto de referencia para el juego de similitudes y diferencias con el que habitualmente damos sentido y valor a un determinado producto. Nos encontramos así en el territorio de eso que se ha venido denominando en los últimos tiempos *intertextualidad*, entendida, eso sí, en un sentido amplio, es decir, entendiendo por texto tanto productos literarios como audiovisuales (o incluso también sólo visuales o sólo auditivos). Al pasar de la adaptación a la intertextualidad estamos dando un salto conceptual considerable, que además tiene la virtud de llamar la atención sobre el hecho de que, como indica Cattrysse (1992a), en toda adaptación explícita de un texto literario hay siempre otras fuentes implícitas que no son sólo literarias. Ellos es aún más evidente cuando existe una sucesión de versiones cinematográficas de una misma obra, por lo que el concepto de intertextualidad resulta en última instancia más adecuado para describir este tipo de fenómenos.

Pero, en segundo lugar, el título de este trabajo alude a la versión como *perversión*. Evidentemente toda versión es en última instancia una perversión: la transposición de la literatura al cine implica *siempre* una transformación de la obra literaria, de hecho la creación de una obra nueva en cuanto que utiliza un sistema semiótico diferente, por lo que *adaptación* es para algunos teóricos un término inadecuado. En el caso de las versiones de una misma obra o mito este fenómeno se intensifica, pues de hecho la perversión es la razón de ser misma de cada nueva versión: no tendría sentido seguir *versionando* una obra si las sucesivas adaptaciones no aportaran algún tipo de novedad. Las diferentes versiones nacen muchas veces de la necesidad de reelaborar la obra literaria (y las versiones previas de la misma) para una nueva audiencia, una necesidad, eso sí, que puede responder a criterios no —o no sólo— artísticos sino comerciales. La reelaboración apunta así a un cambio en la mentalidad, la visión de mundo o las inquietudes tanto del productor como del receptor, el público al que se dirige. Por tanto no se

trata tan sólo de adaptar una obra o mito al cine, sino de adaptarlos a nuevos contextos históricos y culturales, a nuevos gustos, intereses o necesidades. En este contexto es interesante recordar el sentido que Toury otorga a la palabra *versión* en el marco de los estudios de traducción: una traducción en la que prima la aceptabilidad sobre la adecuación, es decir, en la que prima la adhesión a las normas de la cultura receptora sobre la de las normas de la cultura fuente (243); lo que en el caso de la adaptación cinematográfica sería una película en la que prima la adaptación a la cultura que la produce y recibe sobre la fidelidad al modelo literario. *Versión* en este sentido es siempre igual a *perversión*.

Esto nos lleva, en tercer lugar, a un concepto que hemos introducido más arriba, el de *aculturación*: en la medida en que las versiones cinematográficas de una misma obra o mito proceden de diferentes períodos o tiempos y de diferentes lugares o áreas, nos remiten a diferentes contextos culturales, o, por emplear una palabra que ya se ha utilizado aquí y que abre un campo muy fructífero de investigación, de *(poli) sistemas*. La versión se convierte así en una *representación cultural sintomática*. Este enfoque ha sido tradicionalmente asumido en el estudio de las diferentes versiones literarias de mitos (Prometeo, Fausto, Don Juan, etc.), donde al análisis de invariantes y variaciones busca, por un lado, establecer la identidad y permanencia del mito para, por otro, analizar la significación histórica o artística de los cambios operados en el mismo, en tanto que reveladores de un determinado temperamento o visión de mundo, individuales o colectivos. Esto es perfectamente extrapolable a la adaptación cinematográfica, aun cuando no contemos con diferentes versiones de una misma obra, en cuanto que la adaptación puede considerarse una aculturación de una obra literaria: las transformaciones operadas en la misma responden no sólo a la idiosincrasia o intenciones del adaptador, sino también a la idiosincrasia y circunstancias culturales en las que se encuentran él y su audiencia. En el caso que nos ocupa, en el que la adaptación a estudiar forma parte de una serie que ha conformado un auténtico mito cinematográfico, esta posibilidad se impone, y de hecho ya ha sido explorada en interesantes estudios que analizan diferentes adaptaciones y versiones⁴³. Hay que subrayar, además, que el carácter popular de este mito acentúa el carácter sintomático de sus versiones. Utilizando la dicotomía culto/popular (en la que están latentes, aunque no se correspondan exactamente, las de primario/secundario e innovador/conservador enunciadas por los teóricos de los polisistemas), podemos decir que, cuando estudiamos las versiones de carácter popular y/o de mitos u obras populares, que es el caso de *Bram Stoker's Dracula*, el horizonte general de expectativas se deja sentir de manera mucho más clara en el producto, pues el arte popular suele confirmar (como garantía de éxito y como definitorio de su propio carácter popular) tal horizonte. En este sentido las versiones son más claramente sintomáticas de las tendencias, ideas, modelos y códigos imperantes en una determinada sociedad o cultura. La perversión resulta así profundamente reveladora del sistema cultural, y la comparación con otras (per)versiones sirve para aislar y resaltar lo distintivo y característico de cada una de ellas.

43 Véase Pirie (1974 y 1977), Waller (1986), Skal (1990), Gelder (1994), Silver (1994), Auerbach (1995) y Bignell (2000).

Tal es planteamiento que orienta el presente análisis de la transferencia del *Dracula* de Bram Stoker a *Bram Stoker's Dracula* de Francis Ford Coppola. Tal análisis revela la existencia de una serie de estrategias o pautas generales que rigen las convergencias y divergencias entre obra literaria y película, y a las que nos referiremos como *restauración*, *romantización* y *espectacularización*. La ventaja de discernir estas estrategias es que éstas nos permiten observar cómo otras adaptaciones de la misma época y de textos afines han seguido pautas similares, siendo el caso más evidente, como hemos indicado más arriba, el *Mary Shelley's Frankenstein* de Branagh. Naturalmente ello puede entenderse no sólo como resultado de las intenciones de sus guionistas o directores, sino especialmente como un reflejo del sistema cultural en el seno del cual se realizan las adaptaciones. *Bram Stoker's Dracula* sería, por tanto, una versión del mito de Drácula —o del vampiro en general— para los 90, es decir, en función de ciertas condiciones de producción y recepción, que pueden observarse también en otros productos de la época⁴⁴.

2. RESTAURACIÓN: UN TÍTULO VALE MÁS QUE MIL PALABRAS

Lo primero que llama la atención en la película de Coppola es el título: *Bram Stoker's Dracula*. La presentación de la película como el *Dracula* de Bram Stoker tiene la virtud de proponer una restauración del mito a su pureza original, al texto fundador del mismo, al tiempo que sugiere que los *Draculas* anteriores no eran los de Stoker. Aunque sabemos que las razones últimas del título proceden del hecho de que la Universal tenía los derechos del título original (por el *Dracula* de Tod Browning, de 1931), como ha comentado Bignell (2000: 125), Coppola hace de la necesidad una virtud, y se sirve del nuevo título de forma muy inteligente para conseguir dos objetivos. En primer lugar, publicita la *originalidad* de su versión frente otras versiones (originalidad en cuanto que novedad pero también en cuanto que vuelta a los orígenes, y por tanto *autenticidad*), y utiliza esa originalidad como reclamo para todos aquellos que en principio no tendrían interés en ver otra película de Drácula. “Esto no es una película *más* de vampiros, es *la* película, el original que nunca has visto”, nos dice Coppola a través del título. En segundo lugar, confiere al filme el prestigio cultural del texto literario, prestigio del que las películas sobre Drácula y vampiros carecen, justa o injustamente, por inscribirse en un tipo de cine de género comercial o popular, pero que el texto literario ha adquirido recientemente en virtud de un proceso de canonización que lo está convirtiendo en un *clásico*. Coppola invoca el texto literario para aprovecharse de esa canonicidad: “Esto no es *sólo* una película de terror, es una película que se ocupa de esos temas y cuestiones que han hecho de *Dracula* un clásico”, nos

⁴⁴ La visión de la versión como aculturación tendría así la virtud de abrir otra posible vía de estudio: no sólo el panorama diacrónico de la sucesión de versiones de una misma obra a lo largo del tiempo para ver cómo éstas responden a o reflejan cambios en la cultura, sino el corte sincrónico de versiones de diferentes obras en un mismo tiempo para ver cómo la cultura opera de manera similar en adaptaciones de obras diferentes. Tal sería el objetivo último de la investigación cuyo punto de partida es este trabajo.

dice en el título. Además es una película de Francis Ford Coppola, lo que refuerza esa pátina de producto artístico, si bien la carrera de este director se ha caracterizado por una cierta duplicidad entre el cine comercial y el cine de autor, de la que en gran medida participa la película⁴⁵.

Naturalmente la cuestión es si la película realmente restaura el original de Stoker, y la respuesta es *no pero sí*, o *sí pero no*, según se mire. La restauración que propone el título es real, pero sólo en términos relativos: no se trata tanto de que siga con total fidelidad el texto de Stoker, lo que no es el caso, como veremos más adelante, como de que recupera personajes e incidentes que habitualmente son obviados o distorsionados en otras versiones. Por citar sólo algunos ejemplos, la película renuncia al baile de identidades y parentescos habituales en versiones previas como *Horror of Dracula* (1958) de Terence Fisher, o incluso en la versión más fiel de John Badham, *Dracula* (1979); recupera la capacidad metamórfica del vampiro en toda su extensión (y no tan sólo en murciélago, como era lo habitual); e incluso se esfuerza en reproducir a través de diferentes procedimientos el modo de narración de la obra original, realizada desde los puntos de vista de diferentes personajes y en diferentes soportes (cartas, diarios, noticias de los periódicos, telegramas, grabaciones fonográficas). Podemos decir que el guión de James V. Hart sigue el libro mucho más de cerca que la mayoría de las versiones previas, y así hemos de interpretar las declaraciones de director y guionista insistiendo una y otra vez en su fidelidad a Stoker. Pero esta restauración va acompañada de una serie de aportaciones que hacen de esta versión una auténtica perversión. La primera de ellas, paradójicamente, está ligada a ese afán restaurador: se trata de la explicitación, subrayado o desarrollo de aspectos de la obra más implícitos que explícitos, es decir, no tanto del texto como de un *subtexto*.

2.1. Para entender esto hay que examinar, aunque sea de forma somera, el texto original. *Dracula* es lo que en inglés se denomina un *gothic romance*. Con ello suele hacerse referencia al género de ficción nacido en Inglaterra 1764 con la publicación de *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole, que tuvo su apogeo en los años noventa del siglo XVIII, y experimentó luego un proceso de descomposición y transformación que culminará en 1818 con el *Frankenstein* de Mary Shelley, si bien muchas de sus características han seguido presentes en un tipo de literatura que sigue calificándose de gótica y que es el origen de la literatura de terror. Lo más característico del *romance* gótico, además de cierta escenografía y parafernalia (pasajes y celdas subterráneos en vetustos castillos o monasterios, lejanos en el tiempo y el espacio, y llenos de elementos sobrenaturales y terroríficos), es la presencia recurrente de un triángulo de personajes formado por una heroína, un héroe y un villano, unidos por una relación triangular por la que la primera es perseguida, acosada, torturada por este último, y defendida y salvada por aquél. Evidentemente la acción narrada en *Dracula* supone una vuelta a este

⁴⁵ Es obligado indicar que esta estrategia de la que el título es el epítome la había utilizado ya una versión televisiva norteamericana de la novela dirigida por Dan Curtis en 1973, con Jack Palance en el papel de Dracula, titulada exactamente igual: *Bram Stoker's Dracula*. La similitud no es accidental, pues algunas de las novedades esenciales del *Dracula* de Coppola respecto a la novela de Stoker estaban ya en la película de Curtis, como veremos más abalo.

patrón narrativo, tras las más innovadoras ficciones de Shelley, Le Fanu, Stevenson o Wilde: Jonathan Harker es el héroe que, con el doctor Van Helsing y los otros cazavampiros, se enfrenta al malvado Dracula, quien, tras haber viajado desde Transilvania a Londres y haber vampirizado a Lucy Westenra, intenta hacer lo mismo con Mina, esposa de Harker y heroína de la obra. La única novedad radica en el escenario, pues, con la salvedad de los capítulos iniciales, en los que, siguiendo la tradición gótica fielmente, Jonathan viaja al castillo de Dracula en Transilvania, y los finales, en los que el vampiro es perseguido hasta su guarida transilvana y aniquilado allí, el resto de la acción tiene lugar en Londres.

Pero si el escenario sitúa a Dracula en un mundo que reconocemos como nuestro, el personaje de Dracula tiene poco que ver con éste: es el mal absoluto, separado radicalmente del resto de los personajes por su carácter animal, inhumano al tiempo que sobrehumano, y atávico. En ese sentido es un retroceso en la historia literaria no sólo en términos de literatura gótica, que había ya evolucionado hacia historias y personajes en los que el bien y el mal no estaban tan nítidamente separados, como *Frankenstein*, *Dr Jekyll and Mr Hyde* o *The Picture of Dorian Gray*, sino también en la propia tradición vampírica. La *Carmilla* (1872) de Joseph Sheridan Le Fanu había articulado un vampirismo homoerótico, que enfatizaba el vínculo y la intimidad entre el depredador y su presa más que la diferencia o la alteridad, desarrollando así la línea iniciada en el relato vampírico fundacional de John W. Polidori "The Vampyre" (1819), con la que *Dracula* supuso una ruptura radical⁴⁶. Naturalmente, si Dracula es el mal, sus contrincantes representan el bien, concretamente una serie de virtudes occidentales, burguesas, patriarcales, o simplemente victorianas (según la interpretación del texto que adoptemos). Efectivamente, la amenaza del vampiro a esas virtudes se ha interpretado en clave colonial (un Este atávico frente al Oeste civilizado y desarrollado, en una clara inversión de la dirección habitual del proceso de colonización, que puede también apuntar al miedo a la mezcla y degeneración racial suscitado por la afluencia a Gran Bretaña de súbditos del Imperio); social (el aristócrata que intenta preservar su especie y sus privilegios frente a los valores familiares burgueses y victorianos) o incluso marxista (el vampiro como emblema del capitalismo monopolista, una analogía enunciada por el propio Marx); y psicoanalítica (la liberación del deseo sexual y la búsqueda de gratificación personal asociadas con el inconsciente y suscitadas por el vampiro frente a la represión psicológica y social que intenta mantener una precaria estabilidad) o genérica (la ruptura de los roles tradicionales y la confusión de lo masculino y femenino ocasionadas tanto por una sexualidad femenina agresiva como por una homosexualidad latente)⁴⁷.

Esta última lectura, que ve en Dracula y su mordisco una dramatización del contacto sexual, es desde luego una de las más significativas, y posiblemente aquella en la que se sustenta su permanencia como mito, pues la encontramos en

46 Para la literatura vampírica en lengua inglesa anterior y posterior a *Dracula* es muy útil el libro de Auerbach (1995), así como los dos buenos estudios en español sobre el tema de Ballesteros (2000) y Olivares (2002).

47 Para éstas y otras interpretaciones de *Dracula* pueden consultarse las interesantes colecciones de artículos editados por Carter (1988) y, sobre todo, Byron (1999).

textos vampíricos anteriores y posteriores a *Dracula*, si bien los elementos que la sostienen en la obra de Stoker, aunque están ahí, son muy tenues, y por eso hablamos de un *subtexto* –de hecho nada en las notas de Stoker sobre *Dracula* sugiere que fuera consciente del contenido sexual de la obra. Este contenido sexual, sustentado sobre una analogía de base entre el beso del vampiro y el acto sexual (ambos implican excitación, penetración, y contacto sanguíneo), se hace sólo explícito en la escena, cargada de deseo y erotismo, que tiene lugar en el castillo de Drácula entre Jonathan Harker y las vampiresas, y es apuntalado por una serie de indicios: Drácula sólo entra donde se le invita, y lo hace en un ámbito íntimo (el dormitorio, la noche), como queda claro en el caso de Lucy Westenra, cuya coquetería deja paso al desenfreno sexual al ser vampirizada; los hombres que intentan frenar el proceso de vampirización de Mina están obsesionados por su *impureza*; y esta obsesión se hace horror cuando ésta les cuenta cómo Drácula la ha obligado –aunque reconociendo que ella no se resistió– a beber de una herida abierta en su pecho un líquido que podemos identificar como sangre pero cuya denominación se deja a la imaginación del lector. Hay que subrayar, en cualquier caso, que esta temática sexual está presentada desde una perspectiva masculina y victoriana, la del grupo de hombres que dan caza a Drácula. Es cierto que Drácula despierta los deseos reprimidos de las mujeres, y éstos amenazan con subvertir los roles sexuales, la visión tradicional del matrimonio, y el orden moral victoriano, pero Drácula, cuya perspectiva es silenciada y que carece de voz (incluso de presencia)⁴⁸, representa el mal, y es finalmente aniquilado por los representantes de ese orden. Es evidente que la obra dramatiza, no la exaltación sino la derrota de, o el miedo a, el sexo –o a la sexualidad femenina, o a un sexo entendido de forma diferente– por parte de una sociedad patriarcal y represora⁴⁹.

2.2. Este examen somero de la obra original de Stoker nos pone en condiciones de apreciar cómo la película explícita y desarrolla este subtexto sexual a través de una serie de adiciones. Una de las más notorias tiene lugar en una escena en que vemos a Mina examinando atentamente una copia de *Mil y una noches* perteneciente a Lucy, y plagada de grabados eróticos (de forma un tanto incongruente, pues no se trata de un texto erótico, aunque sin duda utilizando una sig-

48 Auerbach comenta a este respecto cómo, tras la presentación que de sí mismo hace a Harker al principio de la historia, prácticamente desaparece de la misma, siendo construidas su naturaleza y aspiraciones por los que lo persiguen (a diferencia de otros monstruos que se presentan a sí mismos, como la criatura de Frankenstein o incluso vampiros anteriores como el Lord Ruthven de Polidori o la Carmilla de Le Fanu). Auerbach señala que precisamente “his relative silence has, of course, fed his life in the twentieth century:... he is so suggestively amorphous in Stoker’s novel that he is free to shift his shape with each new twentieth-century trend” (83).

49 La lectura del vampiro como dramatización del miedo al sexo gana puntos si tenemos en cuenta aspectos de la biografía de Stoker, que recoge Wolf en su introducción a su edición de la obra (1993: xviii-xix), tales como la hipótesis aventurada por un reciente biógrafo de que Stoker murió de sífilis, contraída posiblemente en torno a 1897, fecha de la publicación de *Dracula*, tras veinte años de celibato en su matrimonio. A esa evidencia externa no confirmada, podemos añadir la interna que proporciona el examen de otra obra de Stoker, *The Lair of the White Worm*, en la que el gusano blanco del título es un monstruo que toma la forma de una mujer.

nificativa asociación de todo lo oriental, incluyendo al vampiro transilvano, con una sexualidad más abierta y hedonista). Ello da lugar a una animada conversación sobre el tema cuando la descarada Lucy sorprende a la recatada Mina en tan poco correcta actividad. La escena sirve para expresar de forma contundente una sexualidad femenina reprimida, que en Lucy pugna por salir y se manifiesta no sólo en sus gustos literarios, sino en detalles tan significativos como el color rojo de su pelo y su camisón, su lenguaje procaz, y una coquetería que es casi una forma soterrada de promiscuidad. El beso en los labios de las dos amigas en medio de una tormenta y en una escena de tintes oníricos apunta también a esta sexualidad contenida. A la llamada de esa sexualidad latente de Lucy acudirá Drácula, que, metamorfoseado en simio y entre las piernas de una Lucy yacente, excitada y entregada, le chupa la sangre en una escena que no deja lugar a dudas sobre el carácter sexual de la posesión vampírica, como tampoco lo había hecho la escena en la que Jonathan se entregaba pasivamente a las hermosas y seductoras vampiras. El carácter subversivo de la sexualidad vampírica queda claro en la forma en que se materializa el deseo femenino y el masculino: de forma activa y animal en el primer caso, de forma lánguida y pasiva en el segundo, una inversión de los papeles tradicionales. Finalmente, podemos mencionar la introducción de Van Helsing, el experto en vampiros, como experto en el tema de la infección sexual: lo vemos al final de una clase en la que está hablando de la sífilis, insistiendo en cómo ésta va íntimamente unida a la civilización (que viene a ser lo mismo que *sifilización*, argumenta Van Helsing), léase represión, y definiéndola como una enfermedad de la sangre, que es el diagnóstico que hace de la vampirización de Lucy. Por si no quedara clara la relación entre el vampiro y las enfermedades de transmisión sexual, acto seguido veremos a Van Helsing interesándose por la posible infección de Harker —a resultas de su experiencia con las vampiras— y, a través de éste, de Mina.

El subrayado de este subtexto sexual tiene sin duda mucho que ver con una tradición literaria y cinematográfica que nos ha acostumbrado a esta lectura del vampiro, pero también con las condiciones de producción y recepción del cine industrial norteamericano, dirigido en gran medida a un público adolescente, y que por ello tiende a tratar a los espectadores como adolescentes y ponerles las cosas fáciles. Pero mucho más interesante que esta explicitación de la temática sexual del libro es la diferente valoración de la misma: de hecho se produce una inversión de sentido que es la segunda perversión, y una perversión mucho mayor. Esta diferente valoración viene dada en gran medida por cambios fundamentales en el personaje de Drácula y su historia. Y esto nos conduce a la segunda estrategia.

3. ROMANTIZACIÓN: LOS VAMPIROS TAMBIÉN LLORAN

El proceso de romantización de la obra de Stoker en la adaptación de Coppola es doble, pues se refiere tanto a la transformación de una historia de terror en *historia de amor*, como a la conversión —y nunca mejor dicho— de un monstruo en *héroe Romántico*. Para comprender lo que decimos no hay más que examinar

el cambio sustancial en la historia que se produce al principio de la película, de hecho antes de la aparición de los títulos de crédito. En esta especie de prólogo vemos cómo el caudillo histórico en el que se inspiró Stoker, Vlad Tepes, tras frenar heroicamente el avance de los turcos por Europa, vuelve a su castillo para encontrar que su amada Elisabeta se ha suicidado al creerlo muerto. Ciego de ira contra Dios por haber permitido semejante injusticia mientras él defendía la fe cristiana, se rebela contra él y clava su espada en la cruz del altar de la iglesia, de la que empieza a manar un chorro de sangre que lo invade todo y de la que bebe, lo que, hemos de suponer, lo convierte en el vampiro Drácula. No deja de ser paradójico que inmediatamente después de este episodio que nada tiene que ver con la novela de Stoker aparezca el título de la película, *Bram Stoker's Dracula*, si bien ello puede interpretarse como una admisión de que lo que hemos visto antes del título está fuera de Stoker, como una especie de paratexto que nos permite visualizar la prehistoria de Drácula, lo que Stoker no contó pero sabía, una idea ésta que a la postre se revelará fundamental para entender el espíritu de esta adaptación. Pero lo auténticamente significativo es que Drácula, cientos de años después, y ya claramente dentro de la película que se ha presentado como *Bram Stoker's Dracula*, verá en la prometida y luego esposa de Jonathan Harker, Mina, a su amada Elisabeta, y la propia Mina confirmará esta idea de la amada reencarnada sintiendo a su vez una inexplicable atracción por el vampiro y enamorándose perdidamente de él, lo que da lugar a una historia de amor más allá del tiempo y la muerte: como se decía en los carteles de la película, "Love never dies". Sin embargo es preciso apuntar que esta idea de la reencarnación y el amor a través del tiempo, por sorprendente que pueda parecer tratándose de un vampiro, no es nueva: era ya el eje central de las películas en torno a otro monstruo cinematográfico, la momia, y sobre todo aparece en la película de Dan Curtis de 1973 que ya hemos mencionado, que, como hemos dicho, lleva el mismo título que la de Coppola, y cuyas similitudes con ésta son sorprendentes y cuestionan seriamente la originalidad del guión de Hart.

3.1. En cualquier caso, los cambios que se acaban de indicar tienen el efecto de convertir el libro de Stoker en una historia de amor. Lo más significativo de la aparición de esta intriga romántica es que permite presentar a un vampiro enamorado y por ello, en gran medida, humanizado, gracias a una serie de escenas entre Mina y Drácula, interpretados por Winona Ryder y Gary Oldman respectivamente. Estas escenas introducen tanto el punto de vista del vampiro como el punto de vista femenino sobre el vampiro, ambos ausentes en Stoker, y tienen la virtud de convertirlo en una figura mucho más atractiva y fascinante. Tal atractivo no se reduce a su aparición como galán o aristocrático seductor con acento extranjero, casi un don Juan (algo ya presente en el Bela Lugosi de Brown o el Christopher Lee de Fisher pero ausente en Stoker), sino que se enriquece por el contraste que se establece entre Drácula y el medio en que aparece: frente al convencionalismo y carácter anodino de Harker y el grupo masculino, el vampiro representa la pasión, el exotismo, lo extraordinario; aquéllos parecen no tener sangre, el vampiro se nutre de ella y tiene mucha que ofrecer. Este contraste se incrementa por su presentación en Londres como una mezcla de decadente (su vestimenta recuerda a algunas fotografías de Wilde, y no olvidemos que éste y los decadentes

fueron un desafío al orden y la moral victoriana similar al del vampiro) y de *hippy* (a su pelo largo y las lentes oscuras hemos de añadir la *absenta* que bebe, o tal vez habría que decir *consume*, dado el carácter ritual y el tono alucinado que tiene la escena, y de nuevo hay que subrayar que los *hippies* han sido una forma más moderna de desafío al orden imperante). La representación iconográfica de Drácula explicita así el desafío para ese modelo masculino y patriarcal y la promesa de liberación del mismo que el vampiro representa. En ello Gary Oldman recuerda al Frank Langella de la versión de John Badham, en la que el vampiro en vez del villano era el héroe en el que unas mujeres víctimas de una sociedad represiva y patriarcal veían una forma de liberación. Si a todo ello unimos que el Drácula de Coppola es sensible, capaz de derramar lágrimas (lo que hace al menos en dos ocasiones), o de poéticos juegos de prestidigitación (nos hace visualizar metáforas: transforma las lágrimas de Mina en diamantes), sólo podemos concluir que este Drácula nada tiene que ver con el de Stoker. De hecho el Drácula enamorado que dibuja la película de Coppola supone un retorno a la tradición vampírica anterior a Stoker, la representada por Carmilla y los vampiros de los Románticos, que Stoker había destruido.

Pero Gary Oldman interpreta a un vampiro que no sólo ama, sino que lo hace desafortunadamente, de forma absoluta. La romantización en este sentido es también su conversión en héroe Romántico con mayúsculas, en una figura relacionada con personajes y temas característicos del Romanticismo: el vampiro, como muchos de ellos, es un personaje estigmatizado, al margen de la sociedad y de la ley o de principios morales o religiosos, pero en busca del absoluto, en este caso del amor ideal a través del tiempo, de algo que trasciende la mortalidad y las limitaciones físicas del ser humano, y situado por tanto en una realidad trascendente en vez de inmanente. Por ese Amor con mayúsculas que orienta su existencia está dispuesto a sacrificar su esencia vampírica, su hambre (venciendo su instinto no muerde a Mina) y su felicidad (venciendo su pasión no quiere vampirizarla). Esto es enormemente significativo, pues aleja definitivamente a Drácula del malvado que encarna el mal absoluto para convertirlo en un personaje complejo, atormentado y doliente. Pero, sobre todo, refuerza o hace evidentes las interferencias con el mito de don Juan que hemos sugerido al referirnos al vampiro como atractivo seductor, y que evidentemente están latentes en un mito cuyo contenido sexual convierte las actividades vampíricas en algo muy parecido a la promiscuidad erótica donjuanesca. Sin embargo es a un don Juan en su versión Romántica al que remite el Drácula de Coppola. Como en las versiones Románticas de don Juan, este Drácula parece trazar una nítida distinción entre mujeres a las que muerde/seduca (simplemente para alimentarse o por placer, es decir, sexo alimenticio), en este caso Lucy Westenta, de la Mujer a la que ama por encima de todo, de manera más espiritual, Mina Harker, en la que, como la Inés del don Juan de Zorrilla (por citar una de las versiones), reconoce su destino. Su conexión con el don Juan Romántico se refuerza por el principio y el final de su vampirismo, que nada tienen que ver con Stoker: su rebelión contra Dios, su desafío al orden divino, típico de héroes y mitos Románticos (los de Byron, Fausto, Prometeo, todos los que poseen eso que se ha dado en llamar *titanismo* Romántico); y su salvación o redención por el amor, como ocurre de nuevo con el don Juan

Romántico, por ejemplo el de Zorrilla. En la escena final, que tiene lugar en la misma capilla en la que empezó todo con la apostasía de Vlad Tepes, Drácula muere en los brazos de su amada Mina, tras lo que se produce una metamorfosis vampírica invertida: al exponerse a la luz del sol, en vez de consumirse, como nos tiene acostumbrados el cine de vampiros, Gary Oldman pierde el semblante de diablo –algo muy significativo– que había tenido en la escena previa, y recupera su aspecto original, para acto seguido aparecer su rostro con el de Elisabeta-Mina en los frescos de la cúpula de la capilla. Se ha deshecho el mal, se ha desandado el camino, Drácula se ha salvado, lo hemos visto ascender casi literalmente a los cielos. Por si ello no fuera suficiente, antes de morir, el vampiro ha pronunciado unas palabras que evocan a Jesús en la cruz: “Where is my God? He has forsaken me. It is finished”. Estamos ante una auténtica apoteosis no sólo Romántica sino también religiosa o cristiana del vampiro⁵⁰.

3.2. La valoración positiva del vampiro, su conversión en héroe romántico en un doble sentido, y la transformación de su historia en una de las historias de amor más bellas que ha producido la pantalla en los últimos tiempos, puede resultar sorprendente, sobre todo si tenemos en cuenta el título de la película y la insistencia de sus creadores en su fidelidad a Stoker. Para muchos, ello puede ser motivo suficiente para desestimar la película por su traición a la obra de Stoker. Pero no hay nada sorprendente si la analizamos en el contexto cultural en el que se produce, y la entendemos no como el intento de adecuarse al texto que reivindicarían sus creadores en un acto de miopía o de mala fe, sino de adaptarla a una cultura diferente, o, al menos, de buscar un compromiso entre adecuación y adaptabilidad al que apunta la fórmula *loyalty-through-reinterpretation* en la que puede resumirse la visión de James V. Hart de su guión adaptado⁵¹. Poco importa en este sentido que traicione o no el texto original: lo interesante es que esas traiciones nos remiten a determinados aspectos de nuestro sistema cultural por oposición al de Stoker, y desde esta perspectiva hay que valorar la adaptación.

El primer aspecto que explica las transformaciones es un evidente cambio en las prácticas sexuales y en el papel y la visión de la mujer en la sociedad de finales del siglo XX. Podríamos decir que las amenazas o tendencias contra las que luchan los cazavampiros de Stoker y el propio Stoker se han convertido en realidad: tanto el sexo como las mujeres se han liberado de las severas restricciones decimonónicas y victorianas. Si Stoker expresa los valores victorianos de finales

50 Una muy interesante lectura religiosa o cristiana de la película de Coppola, que juega con las connotaciones religiosas implícitas en el vampiro de Stoker, puede encontrarse en “Dracula and Desire”, *Sight & Sound* (Enero 1993), y en el libro de Tomás Fernández Valentí (2000).

51 Vid. la entrevista con James V. Hart publicada en el número citado de *Sight & Sound* (14), o las declaraciones de éste y Coppola recogidas en el libro de Fernández Valentí. Éste, tras recoger las afirmaciones de Hart insistiendo en que ha recuperado el aspecto carismático de Drácula masacrado en otras versiones, o de Coppola sobre la fidelidad del guión al espíritu del libro de Stoker, concluye: “Pero una cosa es que el vampiro sea (o pueda ser) romántico y otra bien distinta que Stoker creara un vampiro romántico... Pienso que en este caso concreto lo que ha ocurrido es que se ha tomado la parte (las connotaciones románticas de Drácula) por el todo (Drácula como personaje romántico), sin tener en consideración que Stoker jamás describió a su vampiro como un ser esencialmente romántico” (53).

del XIX, el miedo a algo que viene, en la película ese algo ya está y es asumido como normal y deseable. En una sociedad con una visión moral mucho más relajada, en la que la sexualidad ha adquirido un mayor protagonismo en las relaciones interpersonales, y que ha asumido algunas, si no todas, de las reivindicaciones de los movimientos feministas, el vampiro no puede representarse como el mal porque lo que representa no se contempla como malo, sino todo lo contrario: en el asfixiante ambiente victoriano representa valores y actitudes del siglo XX, y por tanto positivos para nosotros. Coppola actualiza ideológicamente el mito, sin variar sus líneas maestras pero cambiando su sentido, revisa el mito desde el siglo XX para modificar radicalmente su significación: lo negativo es ahora lo positivo. Además Drácula, como ha indicado acertadamente Bignell, no encarna sólo una sexualidad más cercana a la mentalidad del siglo XX, sino también una sexualidad sofisticada, exótica y romántica, en un época, la nuestra, en que ésta tiende a convertirse en un bien de consumo⁵². De hecho la película juega también con los miedos que las nuevas actitudes frente al sexo siguen generando: el tema de la infección de la sangre y las enfermedades de transmisión sexual que Van Helsing enuncia claramente y asociado al vampiro, sigue teniendo vigencia para un espectador que sabe de los estragos del SIDA. La aparición reciente de esta enfermedad ha actualizado el miedo al sexo victoriano y ha afectado a la visión y la práctica del sexo en nuestros días. Por eso el vampiro sigue representando, pese a todo, los riesgos que entraña una sexualidad más libre.

Hay otros factores que influyen en la valorización positiva del vampiro en torno a la cual gira esta actualización del mito. La condición de marginal del vampiro, negativa en la sociedad cohesionada y jerarquizada victoriana, cambia en una cultura en la que han empezado a reivindicarse los márgenes frente al centro y en la que de hecho el centro tiende a desaparecer. Si ese marginal es además un rebelde contra el orden religioso y social, otro valor en alza en nuestros días que tiene mucho que ver con la exportación cultural del héroe individualista norteamericano de tantas películas, y el eje de su rebeldía es además un amor trascendente y un erotismo subversivo, es fácil comprender que se convierta en un objeto de fascinación y no de terror. El monstruo pasa a representar la fascinación de lo extraordinario frente a lo ordinario, de una marginalidad o alteridad que permite salir del hábito y la norma, un cambio al que no es ajena la redefinición del binomio natura/cultura que ha tenido lugar en nuestra época, y en virtud de la cual un monstruo ya no es una aberración natural, sino, como casi todo, un producto cultural. Si a ello añadimos que este monstruo está humanizado, podemos contemplarlo como una especie de híbrido, un tema éste que aparece en otras películas recientes como la última entrega de *Alien* o las dos de *Blade*⁵³, y que sin

52 "Today, the Dracula myth offers an appealing mixture of nostalgia, eroticism and a sense of literary seriousness not generally available in contemporary popular culture ... To some women, the vampire myth offers licensed eroticism while holding at bay the contemporary commodification of sexuality" (128).

53 En *Alien. Resurrection*, la heroína protagonista es un híbrido de ser humano y de la criatura que al final acabó metiéndose en su cuerpo, por lo que tiene alguno de los poderes de ésta, lo que le permite luchar mejor contra ella. Lo mismo le ocurre a uno de los cazavampiros recientes de más

duda nos habla también de las bondades de la contaminación y el mestizaje, frente a la pureza que tanto obsesionaba a los personajes de Stoker. Vemos así como la película se hace eco de eso que se ha denominado lo políticamente correcto y que es tan característico del sistema cultural de nuestros días, especialmente en Estados Unidos, así como de los procesos de relativización y cuestionamiento –característicos del posmodernismo y el postestructuralismo– de todo lo que eran certidumbres no sólo en el siglo pasado sino incluso en la primera mitad de éste.

De todo ello se beneficia el vampiro, como se beneficia también de la valoración de lo irracional en una sociedad saturada de racionalidad y tecnología, que hace el mundo más seguro pero también más aburrido, de la que da buena prueba el predicamento de que goza ese tipo de película que se ha empezado a llamar *thriller* sobrenatural, y que dramatiza perfectamente una de sus avanzadillas, la serie televisiva *X-Files* (recordemos el póster en el despacho del agente Mulder: *I want to believe*). Y, finalmente, ligado a esto también podemos hablar de una valoración de la animalidad como encarnación de una vida más intensa, instintiva, menos mecanizada y predecible, que se observa perfectamente en la recreación reciente del tercer monstruo cinematográfico de la Universal en los años 30 (junto a Drácula y la criatura de Frankenstein), el hombre-lobo: en *Wolf* vemos a Jack Nicholson renunciando a su vida neoyorkina e internándose con Michelle Pfeiffer en el bosque para vivir una vida más libre como lobos (y de nuevo la historia de terror se ha convertido en historia de amor y el monstruo en símbolo de valores positivos).

Creo que es evidente cómo en *Bram Stoker's Dracula* convergen aspectos que conforman nuestro sistema cultural y el horizonte de expectativas de un espectador del último cuarto del siglo XX. La película de Coppola es un producto de ese sistema elaborado con ese horizonte, como ocurre, por otra parte, con la mayoría de películas de Hollywood con una vocación altamente comercial, que podríamos también calificar de exhibicionista: son películas para *ser exhibidas* a lo largo y ancho del planeta, y que *exhiben* todo tipo de recursos para conseguir este objetivo. *Dracula* no sólo no renuncia a esta condición sino que la *exhibe* descaradamente. Y esto nos lleva a la tercera estrategia, la espectacularización.

4. ESPECTACULARIZACIÓN: DRÁCULA SE VA AL CINE

No cabe duda de que la de Coppola es una puesta en escena espectacular del guión adaptado de James Hart. Ello muestra una clara asunción por parte de la película, en primer lugar, de su estatus de producto de un sistema industrial dirigido a un público amplio, y que se concibe ante todo como entretenimiento y evasión; pero también, en segundo lugar, de su condición visual, de que en ella radica en gran parte su fuerza (especialmente en una adaptación cinematográfica, que obliga a visualizar no sólo lo que está descrito en el texto sino también

aceptación, Blade, que tiene en sus venas sangre vampírica, ya que un vampiro mordió a su madre embarazada.

muchas cosas que no lo están); y de su condición de artificio o ilusión, presente en todo el cine y las artes en general, pero intensificado en el cine de Hollywood por sus características industriales. A todo ello hemos de unir el condicionante de tratarse de la enésima versión de un mito cinematográfico, tan conocido por la audiencia que es difícil que nos sorprenda o nos atemorice, que corre el riesgo de agotarse. Hemos visto que una solución para eso es convertir la historia de terror en historia de amor, en objeto de fascinación el objeto de terror. Otra es apelar al espectáculo.

4.1. Y espectáculo ciertamente no falta. Desde los espectaculares decorados góticos (sobre todo la morada de Drácula en Transilvania y sus alrededores) diseñados por Dante Ferreri y luego Thomas Sanders, hasta el vestuario tremendamente imaginativo y colorista creado por Eiko Ishioka (las ropas de Lucy son especialmente significativas), pasando por la fotografía (el dominio de rojos y negros, los colores saturados, el uso expresionista de las sombras), el montaje (con muchos planos de corta duración y escenas no demasiado largas, a veces paralelas, lo que imprime a la película un ritmo vertiginoso, a veces frenético), aspectos de la realización (como el empleo de cámara subjetiva en movimiento en los ataques del vampiro) o la puesta en escena (la filmación de la persecución final del vampiro como si de un *western* se tratara, con los cazavampiros a caballo tras el carro, con sombrero y rifle), y por supuesto los efectos especiales (las espectaculares metamorfosis del vampiro o los más sutiles pero no menos impactantes encadenados visuales entre escenas); todo ello hace de la película de Coppola un espectáculo visual inigualable. Sin embargo, también la dota de una cierta artificialidad, y tiene así la virtud de distanciar la obra de Stoker aún más de nuestra realidad. Al alejamiento temporal dado por los casi cien años que median entre el mundo representado en *Dracula* y el nuestro, se une ahora este alejamiento visual, que hace la película no sólo más fantástica sino sobre todo más fantasiosa.

Partiendo de un guión que ha transformado una historia de terror victoriano en una historia de amor a través del tiempo, la película no habla de la irrupción del vampiro, con todo lo que representa, en la realidad inglesa finisecular para desafiar la concepción dominante de la misma (una confrontación que es la base del género fantástico del siglo XIX), sino que crea una fantasía erótica atemporal. Y la realización de Coppola apoya esta idea del guión en la forma de filmarlo, recreando un mundo visualmente desvinculado de la realidad, ambientado en la época victoriana porque así lo exige la estrategia de restauración, pero cercano al de los cuentos de hadas como consecuencia de la espectacularización. La restauración entra así en conflicto no sólo con la romantización de que hemos hablado, sino también con la espectacularización, lo que cuestiona aún más la validez o simplemente sinceridad de la primera. Estamos ante una aproximación visual al mito que es justamente la opuesta a la de la versión anterior a Coppola, la de John Badham, que intentaba acercar su adaptación al espectador no sólo visualmente sino también en el tiempo, ambientándola en los años veinte (vemos a Van Helsing viajando en automóvil), para así subrayar la vigencia de la obra (o de una interpretación moderna de la misma) en nuestra realidad (en este caso la de los años setenta). Coppola, por le contrario, crea un universo irreal cuya proximidad al de los cuentos de hadas es explicitada por las alusiones a algunos de éstos,

concretamente a dos de ellos que son fantasías con el amor como centro. Así la cena de Drácula y Mina en una barroca estancia iluminada por cientos de velas y las lágrimas de Drácula abandonado evocan el cuento de la bella y la bestia, con el que esta historia de amor entre el monstruo enamorado y la bella Mina guarda ciertas concomitancias. Y la forma en que Mina se refiere en cierto momento al vampiro como *my prince* nos hace pensar en la bella durmiente, a la que el vampiro efectivamente ha venido a despertar de su victoriano letargo. Las alusiones subrayan la condición de la película de espectáculo sin ningún tipo de vocación naturalista, abiertamente artificioso, que no aspira a ser confundido con la realidad, lo que no quiere decir que no sea culturalmente relevante o sintomático de una realidad.

4.2. La asunción del espectáculo y del artificio haciendo una exhibición ostentosa de los mismos denota ya una cierta *autoconciencia* por parte de la película. Esta autoconciencia se hace explícita en una escena clave de la película, la del cinematógrafo. En ella vemos primero a Drácula caminando por las calles de Londres, pero filmado como si de una película de cine mudo se tratara, es decir, en blanco y negro (en tonos sepias) y con la imagen a mayor velocidad de la normal. En el curso de ese paseo, y mientras la película vuelve al color y la velocidad normales, el conde verá a Mina y le pedirá mentalmente que lo mire (*See me now*). Tras conseguirlo, el vampiro le pregunta por el cinematógrafo, que efectivamente había hecho su presentación en Londres en 1896 (un año antes de la publicación de *Dracula*) en el Empire Theatre de la mano de los hermanos Lumière⁵⁴. Y en el cinematógrafo, con el fondo de la proyección de las imágenes de un tren que se aproxima (una de las películas de los Lumière que efectivamente se exhibió en Londres en el 96) y otras de carácter erótico (un marido que fantasea con jovencitas ligeras de ropa para encontrarse con la realidad de su mujer sentada en sus rodillas), tiene lugar el inicio de la seducción de Mina, que siente ahí la fascinación y la llamada del amor de Drácula y está a punto de ser vampirizada. Las implicaciones de la escena son muchas y muy interesantes.

En primer lugar, es curioso que Drácula quiera ir a ver el cinematógrafo, como si fuera consciente de que con el tiempo se convertirá en un mito cinematográfico: Drácula se interesa por el medio que lo ha creado como mito, el contenido por el continente. El hecho de que el inicio de la escena simule el cine mudo es una forma de romper la ilusión y recordarnos que estamos viendo una película, y con ello de que el vampiro, pese a sus orígenes literarios, es ante todo un objeto cinematográfico. La autoconciencia de la película no se limita a recordarnos que el vampiro es una imagen creada por el cine, sino que se complace en hacer múlt-

⁵⁴ Precisamente en el 96 se realizó la primera película de vampiros, una cinta de dos minutos de George Méliès titulada *Le Manoir du Diable*, según informa Ronald R. Thomas, quien añade: "This film almost certainly played in London in 1896 or early 1897... It is entirely possible, even likely, that the film was seen by Stoker... If so, this novel that has generated so many cinematic adaptations may itself (at least in some measure) have been adapted from the cinema. Regardless of whether or not that is actually the case, however, what is clear from this confluence of events, is that the cinema and *Dracula* are the twin children of the same cultural forces: they arrive in London at the same time, each producing in the audience the same spellbinding effect under the cover of darkness" (94).

tiples alusiones intertextuales a otras versiones del mito. La asombrosa capacidad metamórfica de este Drácula de Coppola y sus diferentes facetas lo convierten en una especie de mosaico de vampiros cinematográficos más que una adaptación del vampiro de Stoker. Como en *Nosferatu* (1922) de Murnau, el vampiro aparece al principio como un ser débil, esbelto, pálido y demacrado, cuya figura y dedos alargados proyectan enormes sombras en las paredes, que a veces parecen tener vida propia porque se mueven independientemente de sus cuerpos, una clara evocación de la estética expresionista que envuelve este filme y otros como *Vampyr* (1932) de Dreyer. El seductor y elegante aristócrata que habla con acento extranjero y se presenta diciendo *I am Dracula* despierta ecos del Bela Lugosi de Browning, el Drácula más extranjero y exótico de todos. La convivencia de su lado refinado con el más violento y bestial, unido a los colores chillones y el erotismo femenino que desprende la película, remiten a las cintas de Fisher para la Hammer con Christopher Lee como protagonista. Y por su puesto su dimensión de amante liberador frente a una sociedad represiva, plasmado en una fisonomía que es en sí misma un desafío a la seriedad y sobriedad de los varones victorianos, nos hace pensar en el Frank Langella de Badham. Éstas y otras posibles alusiones subrayan que se trata de una película hecha a partir tanto de una obra literaria como de otras películas.

Pero, en segundo lugar, la autoconciencia no apunta sólo a Drácula como mito cinematográfico y a la tradición de adaptaciones filmicas, sino al propio carácter cinematográfico de la película que estamos viendo y a su condición de artificio y espectáculo. Ello es el resultado de las afinidades entre la película que vemos y las que se proyectan dentro de la misma: si la llegada del tren nos remite al carácter espectacular del cine y su capacidad de atemorizarnos propia de las películas de vampiros y de esta película (el tren, como Drácula, da miedo al aproximarse), la otra película de tema erótico evoca esa misma dimensión del cine vampírico, y, al igual que la película que estamos viendo, habla de los mismos temas (la represión sexual y el matrimonio frente a las fantasías y deseos sexuales a los que la imaginación, el cine, el vampiro, dan cumplimiento de forma vicaria: nosotros somos como los mirones del cinematógrafo). Esta afinidad entre las películas de cine mudo que ve Drácula y el *Dracula* que vemos nosotros (filmada además en parte como cine mudo) está subrayada por el hecho de que en el cinematógrafo se simula también un escena de batalla por medio de la técnica de la linterna china, con unas siluetas negras sobre fondo rojo, exactamente igual a la escena que hemos visto al principio de la película de Coppola, y que es descaradamente primitiva y artificiosa precisamente para establecer esta conexión. La película de Coppola pone así al descubierto su condición de tal a través de la *mise en abyme*, de reflejos especulares y en miniatura de la película que vemos dentro de la propia película. De todo ello resulta que miramos una película en la que Dracula mira una película que es como la película que miramos nosotros. Es como si Drácula, que no puede mirarse en un espejo, lo hiciera en el cine, en las películas del cinematógrafo. O, simplemente, la película se mira a sí misma.

Finalmente, en tercer lugar, esta escena sirve para mostrar no sólo al vampiro como cine, sino al cine como vampiro: no sólo el carácter cinematográfico de Drácula, sino el carácter vampírico del cine. Como explica bien Fernández Valentí,

la superposición de la seducción de Mina por Drácula con la de los espectadores en y por el cine sugiere la analogía del cine como forma de vampirismo: como éste, el cine da vida eterna a figuras que en realidad están muertas o carecen de vida, toma posesión de los espectadores, y ejerce una irresistible fascinación sobre ellos. Esta analogía empieza a fraguarse con la coincidencia entre el *See the amazing cinematograph*, que grita alguien en la calle para atrapar a una potencial audiencia, y el *See me now* que emite Dracula para atrapar a Mina, como ha indicado Thomas (95). Y la analogía adquiere consistencia en el momento, ya dentro del teatro, en que, tal como comenta Whalen, Dracula le dice a Mina que no tenga miedo, sin que pueda precisarse si se refiere a él mismo o a la imagen del tren aproximándose, posiblemente porque se está refiriendo a los dos y porque ambos vienen a ser lo mismo. De hecho cuando irrumpe el lobo, asociado con Drácula, en el teatro, y Mina se asusta de nuevo, la imagen de aquél se funde con la del tren. Whalen da más argumentos para la analogía: el vampiro tiene la misma capacidad de seducción y de transformación (a modo de efectos especiales) que el cine, y, sobre todo, pese a no tener vida ni alma, está más vivo que los auténticamente vivos porque tiene una mayor capacidad de deseo, amor, pasión⁵⁵. La analogía sirve por tanto para realizar una reflexión sobre el cine como artificio o ilusión que sin embargo tiene la capacidad de despertarnos a la realidad o a otras realidades, en cuanto que nos hace vivir más intensamente o descubrir aspectos desconocidos de la vida. Estamos ante la eterna paradoja de la ficción formulada en una reflexión metaficcional característica de la literatura y el cine posmodernos.

5. CONCLUSIÓN: ADAPTACIÓN Y REESCRITURA

Bram Stoker's Dracula se caracteriza por una clara voluntad no sólo de exhibir sino también de reflexionar sobre el carácter de espectáculo, artificio, ilusión, de la propia película y del cine en general. La película nos sitúa así en el terreno de la autoconciencia y la metaficcionalidad, que, si no exclusivo, es característico

55 Creo que merece la pena extractar algunos de los acertados comentarios del muy breve pero también muy iluminador artículo de Whalen. Tras comentar como "It is important to remember that this ... occurs during the act of seduction (Dracula seducing Mina, the film seducing us). Dracula, this creature of celluloid and light who has been with us for so long, this master seducer, here is emblematic of the magic and seductive power of film itself ... Dracula's transformative powers can also be equated with those of film. Not only can he become the camera, he's a one-man special effects show, transforming himself into mist, disembodied shadows, bats, monsters large and small, a human-shaped body composed of live-rats" (100). Comentando la definición que de sí mismo ofrece a Mina como "I am nothing, lifeless, soulless, hated and feared...", comenta "Is this not as good a description as one would want of the essence of a film character, a creature of celluloid and light? He is, literally, soulless, and, as the projection of an audience's fantasy, he is hated and feared ... Mina's response to this is, 'I want to be what you are ... Take me away from all this death' ... In a sense, then, Dracula is more alive than the film's living. He is a giver of life, not death, when Mina drinks his blood. What we have thought of as life (the 'normal' world of Harker and Lucy's fiance) now is seen by Mina as 'all this death'. Is Coppola merely suggesting the primacy of the unique persona over the bourgeois, or is something else behind this life/death reversal?" (100). Por supuesto la respuesta es que sí lo hay: el cine.

del Posmodernismo. Y efectivamente podríamos calificar la película de Coppola de un *Dracula* posmoderno, y no sólo por las características que acabamos de mencionar y analizar. La película entera puede entenderse como una operación de reescritura posmoderna de la obra de Stoker, es decir, como una nueva formulación de la historia como si está no se hubiera contado del todo, en la que convergen tanto la autoconciencia como la intertextualidad típicamente posmodernas.

Naturalmente al hablar de reescritura nos referimos a un fenómeno no exclusivo de la literatura, sino que puede plantearse en otros discursos artísticos (de manera similar a como intertextualidad se ha utilizado en un ámbito más amplio que el literario), y por tanto apto para el estudio de la adaptación cinematográfica. La reescritura posmoderna no es simplemente un ejercicio intertextual por el que se utiliza un texto del pasado en un nuevo contexto y con una intención más o menos crítica hacia el texto mismo o hacia la realidad (el caso de la imitación o la parodia de otras épocas), sino que es ante todo un intento de contar la misma historia que contaba una determinada obra literaria, pero iluminando aspectos de la misma que quedaban ocultos, introduciendo puntos de vista que eran silenciados, dando voz a los que no la tenían (habitualmente por ocupar una posición marginal, por ejemplo mujeres, clases desfavorecidas, y, por supuesto, monstruos). La reescritura viene a ser una denuncia de cómo el lenguaje construye la realidad (una obsesión del Posmodernismo) e impone una serie de valores o ideas como verdad, una denuncia que puede realizarse reescribiendo una obra de ficción o incluso histórica, tanto da, pues a la postre se postula el carácter textual de la realidad para desconstruirla. Se trata de un ejercicio de la intertextualidad subversiva típica del posmodernismo: es subversiva porque su referente inmediato no es la realidad, sino otra obra de ficción (todo es texto); y porque se propone destruir el posible valor de verdad que tuviera ese referente (todo es ficción).

El mito vampírico había sido sometido a los procesos de reescritura que acabamos de describir con anterioridad a la película de Coppola, y en este sentido ésta no es muy original (como tampoco lo es en cuanto que restauración del original, ya que ésta es falsa). Como ha explicado bien Auerbach, en la literatura y el cine de los 70 se produjo una reinención de la figura del vampiro, en la que jugaron un papel destacado la película de Curtis que ya hemos mencionado aquí como antecedente directo del filme de Coppola, y el libro de Fred Saberhagen *The Dracula Tape* (1975):

The 1970s was a Halycon decade for vampires, one in which they not only flourished, but reinvented themselves. Hammer vampires, young and swollen with desire, had teased pompous authorities before retreating into solemnity and the old roles. Vampires in the 1970s *become* authorities. Hovering between animal and angel, they are paragons of emotional complexity and discernment, stealing from Van Helsing the role of knower but adding a tenderness and ineffable sorrow human beings have become too monstrous to comprehend.

In 1975, Fred Saberhagen's *The Dracula Tape* allowed a witty and humane Dracula to tell his own story, one that exposed the sadistic idiocy of the vampire-hunting men and the profundity of his love for Mina. Saberhagen's sophisticate is an acute critic of Stoker's ambiguities and contradictions, but his rich sympathy, his keen awareness, could never come from the 'child-brain' of the original Dracula. Saberhagen's Dracula ... is not a variation on Stoker's, but a different character altogether. As a new

being with an old name, he is the type of the new vampires who, for the first time, belong in the age that bred them (131-32)⁵⁶.

El Drácula de Saberhagen, como el del Curtis, está real e intensamente enamorado de Mina, a la que vampiriza para liberarla de un grupo de hombres inferiores en todo a él. Tanto Saberhagen como Curtis realizan una reescritura subversiva de la obra de Stoker que culmina en la versión cinematográfica de John Badham. Y a éstas hay que sumar una serie de obras escritas por mujeres que, si bien no son reescrituras de *Dracula*, sí lo son del mito vampírico, pues se complacen en negar la tradición instaurada por *Dracula* y presentar tanto el punto de vista de vampiro como una valoración positiva del mismo. En *The Vampire Tapestry* (1980), de Suzy McKee Charnas, es la animalidad, su carácter de deprecador que vive una vida más pura e intensa al margen de una sociedad formada por individuos desequilibrados y llenos de carencias, lo que se valora positivamente. El vampiro de Chelsea Quinn Yabro, el conde de Saint-Germain, que vio la luz en *Hotel Transylvania* (1978) y luego ha seguido apareciendo en una serie de novelas, es un aristócrata atractivo y sofisticado, un esteta y un estilista muy superior intelectual y moralmente a los humanos, cuya inhumanidad observa críticamente. Finalmente, en las *Vampire Chronicles* de Anne Rice, cuya primera entrega, *Interview with the Vampire*, se publicó en 1976 (y ha sido llevada a la pantalla en 1994 por Neil Jordan), se ofrece una dimensión *existencial* del vampiro como criatura atormentada que sufre la maldición de la inmortalidad y vive una vida miserable e infeliz⁵⁷.

El *Dracula* de Coppola se sitúa claramente en esta tradición, es un claro exponente de la cultura posmoderna vampírica. El guión de James V. Hart es claramente deudor de todos estos libros, como muestra el hecho de que las aportaciones básicas de lo mismos que acabamos de esbozar han sido ya mencionados más arriba en relación con la película de Coppola: la animalidad positiva, el atractivo y la sofisticación, el tormento de ser vampiro. Y como Saberhagen en *The Dracula Tape*, Hart da la vuelta a la historia de Stoker y ofrece el punto de vista silenciado en la obra original, lo que no sólo humaniza al vampiro sino que lo convierte en un héroe romántico con minúsculas y con mayúsculas, el protagonista de una historia de amor ideal y absoluto con Mina (similar a la de la película de Curtis) que acaba redimiéndolo. Hart sigue la tendencia marcada por Saberhagen de la reescritura como aculturación, volver a contar la historia de nuevo para otra época pero como si se tratara de la historia no contada, lo que se quedó en los márgenes. En este sentido es muy significativo y revelador que el colaborador elegido por Hart para realizar la novelización del guión fuera precisamente Fred Saberha-

56 Auerbach concluye unas páginas más adelante: "This Dracula [Curtis' *Bram Stoker's Dracula*] puzzled his first audience, but he set the pattern for vampires to come. As time went on... [Dracula became] not only the leader of a vanished kingdom, but a Christlike commentator on human sin and folly. Saberhagen's *Dracula Tape* takes the leap *Bram Stoker's Dracula* avoids: its human authorities, in their smug stupidity, become more dangerous than the vampire" (139-40).

57 Para hacerse una idea de la riqueza y variedad de la literatura vampírica reciente, puede consultarse la antología de Alan Ryan (1988), que incluye relatos de Charnas y Yabro, entre otros, e incluye también los textos de Polidori y Le Fanu a los que hemos hecho referencia más arriba.

gen, y aún más que el título provisional de la película durante mucho tiempo fuera precisamente *la historia no contada* –*Dracula: The Untold Story*. Y desde luego es un título mucho mejor, describe mucho mejor la película, que el definitivo, *Bram Stoker's Dracula*. Al elegir este último se optó por una estrategia para diferenciar el producto de versiones previas y para publicitarlo que insistía en una restauración ilusoria, y que por tanto traiciona o no hace justicia a la película. Su originalidad frente a otras versiones, incluso su legitimidad como producto artístico, no radica en la restauración, sino en la reescritura: la película de Coppola no restaura, reescribe, lo que no deja de ser paradójico. La paradoja es mayor si tenemos en cuenta que el hecho de que se presente como restauración hace la reescritura más subversiva, pues el engaño añade a la voluntad de corregir al original, presente en toda reescritura, la voluntad de suplantarle, incluso la amenaza de hacer efectiva la suplantación, al menos para todos aquellos –la mayoría– que nunca leerán el *Dracula* de Stoker. En este sentido la adaptación de Coppola es la perversión absoluta, puesto que no sólo transforma el texto fuente sino que intenta sustituirlo creando un equívoco con el título. En el fondo no hace sino dar cuerpo a una posibilidad latente en toda adaptación cinematográfica: la de que la adaptación sustituya al original en un determinado sistema cultural.

De esta forma *Bram Stoker's Dracula* tiene la virtud de dar el golpe –¿definitivo?– a Stoker, pues nos ofrece una reescritura de la historia como si fuera la historia original. En este sentido el título no puede ser más desafortunado. Sin embargo, en cuanto que expresión más visible de la estrategia de la restauración, puede tener también un valor sintomático: revela tensiones que son significativas no sólo para esta adaptación, sino también para la adaptación cinematográfica de textos literarios en general. Si la restauración puede entenderse como un intento de dar valor canónico a la película a través de la referencia explícita al texto literario canonizado, la romantización y espectacularización pueden entenderse como manifestaciones del proceso contrario, lo que podríamos llamar popularización: la romantización no es sino una forma de aculturar el mito, de adaptarlo al horizonte de expectativas general como garantía de la popularidad del producto y de su éxito comercial, algo que está de forma evidente tras la estrategia de la espectacularización. En este sentido la película se caracteriza por esa tensión entre su carácter popular, su popularización de la obra de Stoker, y el intento de encubrirlo y de darle un carácter culto mediante la restauración de Stoker. Naturalmente tal tensión es relativa si nos damos cuenta de que incluso la invocación del prestigio literario es en última instancia una forma de vender la película y está por tanto supeditada al interés comercial, o sea a la popularización. Pero, en cualquier caso, esa tensión entre lo popular dado por premisas industriales y lo culto dado por la fuente literaria, es una tensión característica de muchas adaptaciones cinematográficas, sobre todo las que proceden de la cinematografía norteamericana. De hecho la tensión entre lo culto y lo popular es una característica de muchos filmes norteamericanos, y en este sentido las estrategias de esta adaptación de Coppola son también sintomáticas de obras que no son adaptaciones, y nos remiten el eterno conflicto entre el cine como arte o como industria. Para algunos, el intento de reconciliar las exigencias de uno y otro, del que algunos trabajos de Coppola (también de Spielberg, y antes de Hitchcock o Ford) son buen exponente, en

lugar de optar abiertamente por una u otra vía, es uno de los peores defectos del cine norteamericano. Para el que esto escribe es una de sus grandes virtudes. Todo depende, naturalmente, de cómo se resuelva esa tensión.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUERBACH, N. (1995). *Our Vampires, Ourselves*. Chicago: The University of Chicago Press.
- BALLESTEROS, A. (2000). 'Vampire Chronicle': *Historia natural del vampiro en la literatura anglosajona*. Zaragoza: UnaLuna Ediciones.
- BIGNELL, J. (2000). "A Taste of the Gothic: Film and Television Versions of Dracula". En *The Classic Novel: From Page to Screen*, R. Giddings y E. Sheen (eds.), 114-30. Manchester: Manchester University Press.
- BYRON, G. (ed.) (1999). *Dracula*. London: Macmillan.
- CARTER, M. (ed.) (1988). *Dracula: The Novel and the Critics*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- CATTRYSSE, P. (1992a). "Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals". *Target* 4, 53-70.
- (1992b). *Pour une théorie de l'adaptation filmique: le film noir américain*. Bern: Peter Lang.
- EVEN-ZOHAR, I. (1999). "La posición de la literatura traducida en el polisistema literario". En *Teoría de los polisistemas*, M. Iglesias (ed.), 223-31. Madrid: Arco/Libros.
- FERNÁNDEZ, L.M. (2000). *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación filmica*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- FERNÁNDEZ VALENTÍ, T. (2000). *Drácula de Bram Stoker. La Noche del Cazador*. Barcelona: Libros "Dirigido", Colección Programa Doble.
- GELDER, K. (1994). *Reading the Vampire*. London, Routledge.
- HELMAN, A., y W.M. OSADNIK (1996). "Film and Literature: Historical Models of Film Adaptation and a Proposal for a (Poly)System Approach". En *Literature and Film: Models and Adaptations*, R. Deltcheva, W. Osadnik y E. Vlasov (eds.). *Canadian Review of Comparative Literature* 23, 645-58.
- OLIVARES MERINO, J.A. (2002). *Cenizas del plenilunio alado. Pálpitos y vestigios del vampiro en la literatura inglesa anterior a 'Dracula'*. Jaén: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Jaén.
- PARDO GARCÍA, P.J. (2001). "The Long Shadow of Hannibal the Cannibal: Gothic Modulation in Contemporary Film". En *Popular Texts in English: New Perspectives*, A. Ballesteros y L. Mora (eds.), 157-65. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- PIRIE, D. (1974). *A Heritage of Horror: The English Gothic Cinema 1956-1972*. London.
- (1977). *The Vampire Cinema*. New York: Crescent.
- RYAN, A. (ed.) (1988). *The Penguin Book of Vampire Stories*. London: Penguin.
- SABERGHAGEN, F., y J. HART (1992). *Bram Stoker's Dracula*. London: Pan.
- SILVER, A., y J. URSINI (1994). *The Vampire Film from Nosferatu to Bram Stoker's Dracula*. New York: Limelight Editions.
- SKAL, D. (1990). *Hollywood Gothic: The Tangled Web of Dracula from Novel to Stage to Screen*. New York: Norton.
- THOMAS, R.R. (2000). "Specters of the Novel: *Dracula* and the Cinematic Afterlife of the Victorian Novel". *Nineteenth-Century Contexts* 22, 77-102.
- TOURY, G. (1999). "La naturaleza y el papel de las normas en la traducción". En *Teoría de los polisistemas*, M. Iglesias (ed.), 233-55. Madrid: Arco/Libros.

- WALLER, G.A. (1986). *The Living and the Undead: From Stoker's Dracula to Romero's Dawn of the Dead*. Urbana: University of Illinois Press.
- WHALEN, T. (1995). "Romancing the Film: Images of *Dracula*". *Literature/Film Quarterly* 23, 99-102.
- WOLF, L. (ed.) (1993). *The Essential Dracula*. New York: Plume.