

# VIENTO

POR UNA IZQUIERDA ALTERNATIVA

# SUR

● **Europa sin atributos.** Javier Álvarez Dorronsoro, Samir Amin, Peter Gowan, Pedro Montes ● **Socialismo, socialdemocracia, sindicalismo.** Jesús Albarracín entrevista

a Nicolás Redondo

● **Capitalismo y territorio.** Ramón Fernández Durán

● **Francia. Los restos del naufragio.** D. Bensaid ● **El Salvador. La hora**

**de la transición.** Iosu Perales ● **Somalia. La invasión, detrás del decorado.** James

Petras y Steve Vieux ● **Rusia. La partida de póquer de Boris Yeltsin.** P. F. Larsen



“POR FIN  
SOMOS  
EUROPEOS”



# 5 voces miradas

## Drácula, la sombra enamorada

**Alberte Pagán**

Vampiros cinematográficos ha habido muchos, pero nunca hasta ahora habían aparecido tan vinculados al cinematógrafo (el *Arrebato* de Iván Zulueta va por otro camino: la cámara es el vampiro). La luz contra las tinieblas, la bella con (contra) la bestia, el Occidente ilustrado contra la tenebrosa Europa del Este (que es más central que oriental, pero ya se sabe: tendemos a aproximar el centro a nosotros); y en el prólogo, antes de los créditos, tres siglos atrás, el enfrentamiento se reproduce: la entonces iluminada Europa Central, cristiana, contra el oscuro turco (el temido Islam que aún hoy nos atormenta, cuya sombra avanza por el mapa de la Europa del siglo XV).

El *Drácula* de Bram Stoker, de Francis Coppola, de James V. Hart (en Hollywood nunca se sabe a quién exigir responsabilidades) es una sombra del pasado, de sí mismo, de nuestros propios fantasmas; como tal sombra, no puede existir sin la luz, su complemento. Como el cinematógrafo: sombras que existen gracias a la luz, sombra y luz en comunión.

## Negro contra rojo

La escena de la batalla contra los turcos, en el prólogo, se convierte en una danza de siluetas negras contra fondo rojo (premonición de cálices, capas, vestidos, sangres, glóbulos que teñirán de rojo el resto de la película), lo que permite una estilización de la crueldad (los turcos empalados en infinidad de lanzas). Como en otra batalla famosa, a la que Kurosawa le había quitado el sonido. Pero lo importante es que tales siluetas no son más que sombras chinescas, invento (oriental) antecedente del cine (occidental).



El príncipe Vlad (una de las muchas sombras del conde Drácula), ya en Londres, desea visitar esa maravilla del mundo civilizado: el cinematógrafo. Era de esperar esa atracción por las sombras. Es allí donde el príncipe seduce a Mina, mientras la pantalla dentro de la pantalla repite la imagen de una mujer desnuda (otra sombra: Mina como sombra de Elisabeta) y de un tren acercándose (Lumière: nacimiento del cine: unión de sombra y luz: nacimiento del amor entre Vlad y Mina). Y mientras, en otra pared, se reproduce, mediante sombras chinescas sobre fondo rojo, la batalla del prólogo: la relación entre Drácula y el cine no podía ser más obvia. Y aún más, una sombra de la sombra: la misma silueta de la batalla reaparecerá en un grabado que hojea el profesor Van Helsing.

## La vida de las sombras

Pero la presencia de las sombras (chinescas o no) no se reduce a eso. Sentados en un café, los amantes reencontrados beben absenta ante unas puertas de cristal que recogen las sombras móviles de gente bailando al otro lado. En el mismo escenario, la movilidad de las mismas sombras representará, unas escenas más tarde, el estado mental del príncipe abandonado. Si el conde Drácula, aún en Transilvania, se mueve por el espacio como una sombra deslizante, su propia sombra tiene vida independiente: proyectada sobre el mapa de Londres, capital de la civilización (como antes la media luna turca proyectaba su sombra sobre el mapa de Europa), se mueve independientemente del cuerpo que la proyecta (vamos, como la de Leo Verdura). La sombra de su mano apaga la vela antes de aparecer la mano; la misma sombra toca el hombro de Jonathan mientras éste se afeita, pero el conde aún está entrando en la habitación cuando aquél se vuelve sobresaltado. Y Vlad (*blood*, sangre), recién llegado a Londres, anuncia su presencia a Mina sumergiéndose en sombras la habitación en la que se halla. Éstos son los momentos más intensos, más poéticos y más terroríficos al mismo tiempo (aunque hay que dejar claro que este Drácula no es una película de terror, sino de amor).

## Creación estética

Uno de los grandes logros de la película es la coherente y valiente transposición de estas sombras diegéticas (sombras filmadas, que pertenecen a la "acción" representada) a la propia construcción material de la película: me refiero a las hermosas (por lo que de funcionales y económicas tienen) superposiciones, que diluyen la imagen en breves sombras de color o compartimentan la pantalla, en una reivindicación del cinema como creación estética ante todo. Decía valiente, porque dentro de la industria cinematográfica existe un rechazo ante cualquier pretensión estética (formal) que no signifique una mayor taquilla. Coppola ya había hecho sus pinitos (sobre todo en lo que a la división de la pantalla se refiere) en *Corazonada*. Nicholas Ray utilizaba la misma idea, más radicalmente en *We Can't go Home Again*, y Godard movía sus dos monitores por la pantalla oscura en su *Numéro deux*.

Coppola camufla esta división de la pantalla con el colorido y el barroquismo de las imágenes, y su uso está restringido a unos pocos momentos: el tren que lleva a Jonathan a Transilvania corre por el borde superior de su diario, que casi llena la pantalla en primer término; la Mina enamorada, a la izquierda del cuadro, se contempla a sí misma cuando era Elisabeta en la Transilvania del siglo XV. En estos dos casos, existe una clara división en la pantalla: izquierda y derecha, parte inferior (diario) y superior (tren). En otros casos, la

superposición crea una breve sombra sobre el espacio diegético, sin llegar a exigir su propia porción de pantalla: como en el caso de esas fantasmagóricas apariciones en primer plano de los ojos de Drácula sobre la imagen de Mina, anunciando su llegada.

Especialmente hermoso es aquel plano en el que el profesor Van Helsing decide hipnotizar a Mina al descubrir que ésta está en contacto mental con Drácula: la cámara muestra el rostro de Drácula al lado del de Mina, inicia una breve panorámica hacia la izquierda hasta incluir al profesor, y en ese momento el rostro de Drácula (una superposición) se vaporiza.

Esta utilización "experimental" del material cinematográfico tiene un antecedente en una de las primeras adaptaciones de la novela de Stoker a la pantalla: en el *Nosferatu* de Murnau, el paisaje en el que se adentra el agente inmobiliario aparece negativizado, provocando el sobresalto de los caballos. Murnau es uno de los pocos recreadores de Drácula que le prestó especial atención a la dicotomía luz-sombra: si en este plano que acabamos de comentar la luz se convierte en sombra y la sombra en luz, la muerte del vampiro vendrá por el sol, y su cuerpo (su sombra) se diluirá en la luz de la mañana.

## Civilización, "sifilización"

Drácula, la novela, como todo clásico, permite múltiples interpretaciones. La adaptación de Hart y Coppola (una especie de recopilación erudita) deja las puertas abiertas a todas ellas, sin insistir en ninguna: excepto, claro está, en la consideración del amor (más allá de la muerte) como móvil primordial. Tengamos en cuenta que el prólogo de la película, que nos permite esta lectura, no aparece en la obra de Stoker.

Si el *Nosferatu* de Herzog era un ser solitario y angustiado, en busca de un amor, el de Coppola vence a la muerte y atraviesa tres siglos y la barrera entre Oriente y Occidente para reencontrarse con su amor.

Pero Vlad/Drácula también es un nuevo Cristo, que abjura de su dios y retorna a la paz ante una cruz de la que hace brotar sangre: la sangre del cordero; la paz (el paraíso) por medio del sacrificio. Como Jesús, vence a la muerte; como él, tiene el corazón herido, no por una lanza, sino por su propia uña, y la sangre que brota de la herida sirve para proporcionar —a Mina— vida eterna; la sangre también es su símbolo. Y la historia de la Iglesia no deja de ser una historia de vampiros: ofrendas de sangre, sacrificios, turcos empalados.

La fascinación por/miedo a Oriente, obvio en la novela, continúa presente no ya en ésta película, sino en nuestra sociedad: no están lejos los días en que se nos presentaba a Ceaucescu como una reencarnación del conde. Antes era el miedo al Islam, ahora el miedo al "comunismo". Y otro baño de sangre, esta vez en Yugoslavia, os permite identificar al nuevo vampiro: Serbia, culpable de todas las atrocidades imaginables, violadora de mujeres musulmanas para procrear más vampiros (por supuesto, la prensa los llama por otros nombres: "bebés ortodoxos" [sic], porque llamarlos fetos comunistas ya sería demasiado).

Toda civilización conlleva una "sifilización", afirma el profesor Van Helsing en un juego de palabras muy *joyceano*. Es inevitable la referencia al sida. El amor está bien, dentro del matrimonio (la "moderna" Mina, que escribe a máquina y es maestra, se escandaliza ante los dibujos eróticos de *Las mil y una noches*). Los excesos (léase la lujuriosa Lucy) llevan al contagio, a la vampirización.

Éste quizá sea el punto más débil de la película: el profesor afirma que Drácula (su sombra: el lobo/simio) ha escogido a Lucy como víctima debido a la predisposición de ésta a la lujuria. Lo de Mina (que también acabará sorbiendo la sangre de Vlad) es otra cosa: se llama amor, es socialmente aceptado, y no provoca la misma muerte horrenda.

Algún destello de la bella y la bestia: el beso de Mina al decaído Drácula herido de



muerte. *El imperio de los sentidos* tampoco anda lejos: Mina, O-Sada del siglo XIX, amputa a su amado en un arrebatado de amor. Celos y deseos homosexuales (aunque muy de pasada) también tienen cabida en el personaje de Tom Waits, que increpa al conde por darle a Mina lo que le había prometido a él: la vida eterna (= vida compartida con Drácula). Como Lucy, la lujuriosa, será castigado con una muerte violenta.

