

PROYECTO DE GRADUACION
Trabajo Final de Grado

La contemporaneidad del vampiro
La identidad alienada del hombre posmoderno

Julia Simonelli
Cuerpo B del PG
23/07/2015
Licenciatura en Diseño
Ensayo
Historia y Tendencias

Agradecimientos

A mi madre, por la inmensa paciencia, tolerancia y acompañamiento, y a quien le debo la orgullosa herencia de no dejarme vencer jamás.

A mis hijos, Nicolás, Sebastián y Lara por todo el tiempo de mamá que les he mezquinado en estos años de estudio, y que pronto recompensaré con creces.

A Silvana, mi hermana del alma, por su humor desopilante y su energía alentadora, que no me permitió jamás bajar los brazos ni perder la sonrisa.

A mi amiga Hebe, por regalarme horas de su sueño con su magia de diseñadora gráfica, ayudándome a resolver finales imposibles.

A mis compañeras Paulina, Laurita y Vanesa, por su compañía, aporte y colaboración incondicional.

A vos Balta, por ser mi inspiración, y porque pese a todas nuestras sombras seguís siendo mi luz.

Y a todas esas almas vampirizadas por los “progresos” de esta sociedad; por las que ansío se atrevan a habitar su propia identidad, lejos de este alienado mundo.

Índice

Introducción	5
Capítulo 1. Germen del Mito. De las tradiciones eslavas a la obra de Stoker.	14
1.1 La Iglesia, agente de propaganda de la tradición oral del mito.	15
1.2 El vampiro y su representación en las novelas góticas del siglo XVIII.	19
1.3 Historia o leyenda de Vlad Tepes: ¿Príncipe medieval o vampiro transilvano?	21
1.4 Bram Stoker, <i>Drácula</i> .	25
Capítulo 2. De la literatura al cine: mutaciones del relato en la pantalla grande.	30
2.1 Casos del cine alemán.	31
2.1.1. Nosferatu el vampiro de Friedrich Wilhelm Murnau (1922)	32
2.1.2. Nosferatu vampiro de la noche, de Werner Herzog (1978)	33
2.2 Casos del cine americano.	34
2.2.1. <i>Drácula</i> , de Tod Browning (1931)	35
2.2.2. <i>Drácula</i> , de John Badham. (1979)	37
2.3 Casos del cine inglés.	39
2.3.1 <i>Drácula</i> , de Terence Fisher. (1958)	39
2.3.2 <i>El baile de los vampiros</i> , de Roman Polanski. (1967)	41
Capítulo 3. Coppola y su estrategia de persuasión para un espectador contemporáneo.	43
3.1 <i>Drácula</i> de Bram Stoker: puesta en escena, ¿arte o diseño?	44
3.2 Que cuenta la historia: un guión adaptado con licencias poéticas.	45
3.3 Como cobra vida el relato: la dirección de arte como sistema intertextual	48
3.4 Montaje	55
Capítulo 4. Arquetipo vampírico: la personalidad disidente que habita en el inconsciente.	58
4.1 La sombra narcisista del no muerto.	58
4.2 Hermenéutica de la sangre, dicotomía de vida y muerte.	60
4.3 Erótica del vampiro, ese oscuro objeto de deseo.	62
4.4 Mito del doble, mutaciones corpóreas de lo siniestro.	65
Capítulo 5. La identidad alienada del hombre posmoderno.	69
5.1 <i>Drácula</i> en la era del vacío	70
5.2 <i>Drácula</i> y la tiranía de la comunicación	73
5.3 <i>Drácula</i> y la vigilancia de la sociedad digital	75
5.4 <i>Drácula</i> , cuerpo y simulacro	79
Conclusiones	86

Lista de referencias bibliográficas	89
Bibliografía	93

Introducción

Sólo en contadas ocasiones, textos de culto y sus secuelas fílmicas pueden contener discursos encriptados tan eficaces que logren hacer de la fábula un relato perenne. Este es el caso del libro de Bram Stoker: *Drácula*, y sus diversas representaciones cinematográficas, donde la polisemia de sus temáticas religiosas, políticas, sociales, raciales, sexuales, psicológicas y emocionales, sumergen al espectador en un universo de sensaciones que pueden convocarlo todo menos la indiferencia.

El presente Proyecto de Investigación y Desarrollo concluye el ciclo de grado de la Licenciatura en Diseño, que dicta la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

Se enmarca en la categoría de Ensayo debido a que su motivación está centrada en la producción escrita, investigación, análisis de variables culturales y sociales, que relacionarán diversos discursos narrativos y dispositivos de la comunicación: relato de ficción, relato audiovisual, relato social de actualidad.

La línea temática que le dará sustento es Historia y Tendencias, ya que permite identificar a través del desarrollo de la investigación, los diversos aspectos históricos y culturales que propone el proyecto, y su correlato con las tendencias sociales actuales. Así también, a través de una metodología basada en el relevamiento del estado del arte, bibliografía especializada, análisis de films y una reflexión creativa y crítica por parte de la autora, se pretende consolidar un estudio de interés que interrelacione concepciones que provienen de relatos orales, textuales y audiovisuales tradicionales, con el modelo social posmoderno.

Por tratarse de un Proyecto de Investigación y Desarrollo perteneciente a la categoría Ensayo, la información se organizará en función de tres etapas: Introducción, Cuerpo, Conclusiones. En la introducción se plantearán los siguientes interrogantes a develar:

¿Qué hace a la contemporaneidad de la mítica figura del conde *Drácula*?, ¿cuáles son los atributos de su perfil y de su historia que provocan identificación en el espectador?, ¿cómo y porqué se perpetúa en el tiempo y en diversos contextos sociales la seducción de una leyenda nacida hace más de un siglo?

En este sentido, la autora intentará demostrar que el vínculo identificador del espectador con el personaje de *Drácula* está relacionado con la simbiosis que éste genera como expresión del lado oscuro de la naturaleza humana; *Drácula*, cual metáfora de las pulsiones que habitan reprimidas en el inconsciente para poder vivir en sociedad, se convierte en ese seductor espejo en el que el espectador se permite vivenciar sin límites su territorio de sombras: omnipresente, tenebroso, lleno de monstruosidad, miedos, máscaras, sexualidad, inmoralidad y anhelos de inmortalidad.

Haciendo un paralelismo entre los modelos vampíricos y las circunstancias sociales que se suscitan hasta llegar al posmodernismo, se intentará demostrar esta trascendencia del mito, buscando una conexión entre la fábula, el contexto social que habilita las alegorías fílmicas y la estética de sus realizaciones como refuerzo de esa mística.

Como corolario, se buscará develar el vampirismo que cohesiona las libertades de la sociedad actual, a través de la domesticación de la voluntad de sus habitantes. Interpretando la autora que estos mecanismos de poder y control *draculizantes* se evidencian en la sociedad a través de la vigilancia permanente de las cámaras de seguridad, el deseo de deseo que fomenta un mercado de consumo adicto e insatisfecho, la atracción, el encierro y la despersonalización que genera el uso indiscriminado de las nuevas tecnologías de la comunicación: internet, redes sociales, y la enajenación, pérdida de sueños y valores que provoca la manipulación de la información con sus dosis diarias de noticias apocalípticas y desesperanzadoras.

El cuerpo del ensayo desarrollará los contenidos con argumentos que conjugan la investigación bibliográfica, el análisis de tópicos y una asociación pertinente y

permanente desde la visión particular de la autora del presente Proyecto de Investigación y Desarrollo, con el objetivo de elaborar una postura fundamentada y con capacidad crítica, en la que se aplican sus conocimientos teóricos adquiridos en su carrera de base como Diseñadora de Imagen y Sonido.

El abordaje de la temática abarcará desde el surgimiento del mito vampírico hasta su concreción en la obra literaria de Stoker, las representaciones más emblemáticas del relato propuestas por el cine alemán, inglés y americano abordadas desde el contexto social en el que suceden. Así también, se realizará un análisis de la construcción estético narrativa con la que el director Francis Ford Coppola propone la metamorfosis del monstruo, un estudio conductual del arquetipo del vampiro y su relación con las sombras que habitan en el inconsciente colectivo y, por último, se vinculará la relación de connivencia entre la leyenda, su representación fílmica y los comportamientos de la sociedad posmoderna, dominados por discursos hegemónicos que condicionan su deseo.

El marco conceptual indagará el mito del vampiro, presentando sus antecedentes en la literatura, desde las tradiciones de oralidad hasta la escritura del texto de Bram Stoker en 1897 y desde las primeras versiones de cine hasta la versión de 1992 de Francis Ford Coppola; además de bibliografía enfocada al conocimiento e interpretación de las influencias de domesticación de la social actual.

El Proyecto de Investigación y Desarrollo abarcará cinco capítulos. El capítulo 1 *Germen del Mito. De las tradiciones eslavas a la obra de Stoker*, recorrerá el pasado mitológico de la leyenda, partiendo de las tradiciones de oralidad de la Europa del Este, hasta el esplendor literario alcanzado por la novela *Drácula* de Bram Stoker.

A continuación, el capítulo 2 *De la literatura al cine: mutaciones del vampiro en la pantalla grande*, analizará las variaciones de lenguaje audiovisual que condicionan el relato de *Drácula*, desde la narrativa y sus modos de representación según las circunstancias políticas, religiosas y/o culturales que atraviese el país que desarrolla el film.

Posteriormente, el capítulo 3 *Coppola y su estrategia de persuasión para un espectador contemporáneo*, posicionará la mirada de la autora sobre la particular versión que realiza de este relato milenario el director Francis Ford Coppola, quien transmuta la consabida y escalofriante encarnación del mal, en un muerto viviente atormentado de amor; haciendo uso de todos los lenguajes de representación audiovisual posmodernos.

Luego, el capítulo 4 *Arquetipo vampírico: la personalidad disidente que habita en el inconsciente*, indagará en los dispositivos simbólicos que condensa el mito y traslada a la imagen el film de Coppola; su relación directa con la fascinación que provoca en el imaginario colectivo del espectador, emparentada con los procesos inconscientes que reprimen aspectos oscuros de la personalidad humana.

Finalmente, el capítulo 5 *La identidad alienada del hombre posmoderno*, reflexionará acerca de los dispositivos que “vampirizan” las conductas de los habitantes de la sociedad actual, sometiendo su voluntad y sus deseos a los discursos hegemónicos imperantes: el mercado de consumo, internet, redes sociales, medios de comunicación de masas, todas instancias de vigilancia y de domesticación de los cuerpos y de la propia identidad, vinculantes al relato de *Drácula* como eje de este trabajo.

En lo que respecta al estado de conocimiento se encuentra conformado por bibliografía novelada y académica referida al objeto de estudio, además de antecedentes escritos provenientes de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Entre ellos han sido seleccionados para conformar el estado del arte los siguientes proyectos: Villasboas, I. (2011). *El discurso fílmico. Una propuesta de construcción del relato audiovisual a partir del análisis del film Delicatessen*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Fundación Universidad de Palermo. Ensayo que contempla como propuesta la construcción y observación de un relato audiovisual; la interacción entre la palabra y la imagen, el cine y la literatura como necesidad expresiva del hombre, apoyada en el uso de nuevas tecnologías como

sistemas de representación. Este escrito es significativo para el presente trabajo, ya que colabora en la interpretación de cómo se genera una única unidad narrativa: el relato cinematográfico, a partir de las concesiones semiológicas, literarias, psicológicas y simbólicas que le dan origen.

Fernández, I. (2009). *Arte del Terror*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Fundación Universidad de Palermo. Recorrido por el género de terror, transitando las normas fijadas en literatura por la novela gótica y los films icónicos; indagando en sus arquetipos simbólicos fundamentados en las sensaciones que provoca el encuentro con el dolor y la muerte. Este trabajo contribuye con el ensayo relevando las distintas instancias que recorre desde hace siglos la representación del miedo, partiendo de los relatos orales hasta la literatura y desde sus primeros *films* hasta los de la actualidad.

Granieri, C. (2008). *Decisiones de la dirección de arte de una producción audiovisual (El camino a través de los sueños)*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Fundación Universidad de Palermo. Estudio sobre las cuatro áreas que conforman un equipo de dirección de arte: vestuario, maquillaje, peinado y la escenografía; el trabajo de creación individual de cada una de ellas y su fusión imprescindible para lograr la caracterización de los personajes y de los escenarios. Este es un aporte imprescindible al ensayo, a fin de entender la importancia que tiene el equipo de arte en una película, ya que de él dependerá la estética y la expresividad visual de la misma.

Chong Salcedo, R. (2010). *Directores Contemporáneos, el estilo de sus obras quiebra con lo clásico*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Fundación Universidad de Palermo. Desarrollo de la evolución del lenguaje cinematográfico desde el análisis de la obra de distintos directores de cine, partiendo del cine clásico hasta arribar al modelo contemporáneo del cine de autor. La importancia de

este escrito para el ensayo, consiste en colaborar en la identificación de las diferencias estéticas, entre el cine clásico y el cine de autor; los rasgos de estilo personal que imprime cada director a sus películas, de acuerdo a las vanguardias artísticas, la literatura, las realidades sociales y culturales que lo movilizan.

Beatti, C. (2008). *Expresionismo y Posmodernidad (Cien años de legado Expresionista)*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Fundación Universidad de Palermo. Investigación sobre el discurso crítico social que representan estas vanguardias; el expresionismo como espíritu de provocación, de choque, de ruptura, y los movimientos posmodernos con su lenguaje irónico y cínico. Ambas de alto impacto emocional, desde la protesta social y el malestar existencial del hombre. Este trabajo recupera para el ensayo la comprensión de la estética de la corriente vanguardista expresionista, de gran incidencia en el mito vampírico y que surge como expresión artística después de la primera guerra mundial.

Osterhage Russo, M. (2012). *La fantasía de Hayao Miyazaki (La fantasía como modo didáctico y subversivo)*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Fundación Universidad de Palermo. Ensayo que aborda los orígenes del género fantástico, desde sus antecedentes orales hasta los escritos; enraizando entre los relatos mitológicos y las historias populares, una línea de desarrollo de investigación que va desde las narraciones épicas hasta su representación en el cine. Este antecedente permite enriquecer el ensayo indagando sobre la concepción de la fantasía, y su correlato en el origen de las tradicionales leyendas vampíricas.

Roeder, A. (2013). *Charlie Kaufman (La representación del espacio mental y estética del autor)* Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Fundación Universidad de Palermo. Acercamiento al trabajo del guionista y su estética, analizando su obra y los recursos estilísticos que propone; destacando su particular manera de narrar a través del uso constante de saltos temporales y espaciales, tomando

distancia de la estructura lineal del relato clásico. Este antecedente fue seleccionado como contribución al ensayo en cuanto a comprender como se organiza la estructura de un guión, y cuáles son los recursos que aun alejándose de la narración clásica, permiten fortalecer el relato.

Díaz Iacoviello, S. (2010). *La personificación del imaginario (El cine como fenómeno mental)*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Fundación Universidad de Palermo. Interpretación de historias de cine como reflejo de la sociedad posmoderna, su forma de vivir, los trastornos que padece y la manera de relacionarse con el entorno. Creación de empatía con el espectador, a través de la identificación con el personaje que ve en pantalla, utilizando recursos de la psicología para generar dicha relación. Dicho escrito viene a plasmar en el ensayo el recorrido que aporta la psicología en la construcción de los personajes y la identificación del espectador, a partir de generar empatía desde la verosimilitud de las circunstancias que atraviesan los personajes en la obra.

Rodríguez Ponferrada, B. (2013). *Visualizar el sonido y oír la imagen (El audiovisual como unidad narrativa)*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Fundación Universidad de Palermo. Análisis sobre la importancia de establecer el concepto de sincronía, combinación rítmica entre lo visual y lo sonoro en las propuestas audiovisuales; su imprescindible conjugación en función de potenciar un mayor impacto en la recepción del discurso audiovisual. Este antecedente colabora con el ensayo reforzando la importancia de la construcción de una sinfonía visual entre la imagen y el sonido en una película, para dar como resultado una propuesta contundente e integradora de los recursos implementados en su realización.

Coman Bastarrica, A. (2011). *El cuerpo articulado. (Representación, gesto y fotografía)*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Fundación Universidad de Palermo. Ensayo fotográfico que aborda el estudio de esta herramienta

comunicacional, con un análisis profundo que indaga los signos que evidencia la imagen, y también aquéllos que las ausencias por *default* convocan. Este escrito propone al ensayo interpretar el discurso visual denotado del cine y sus connotaciones, cuando imágenes altamente simbólicas, dejan al descubierto como asociación impostergable las ausencias a las que hacen referencia.

En lo que refiere a los materiales audiovisuales, se recurrirá a los *films Nosferatu el vampiro* de Friedrich Wilhelm Murnau (Alemania, 1922), *Drácula* de Tod Browning (Estados Unidos, 1931), *Drácula* de Terence Fisher (Reino Unido, 1958), *El baile de los vampiros* de Roman Polanski (Reino Unido, 1967), *Nosferatu vampiro de la noche*, de Werner Herzog (Alemania, 1978), *Drácula* de John Badham (Estados Unidos, 1979), *Drácula de Bram Stoker film* de Francis Ford Coppola (Estados Unidos, 1992).

Esta selección fílmica, pretende evidenciar las distintas manifestaciones que de acuerdo a la evolución social de las décadas y su cultura de procedencia, van pregnando de una identidad visual y narrativa las diversas adaptaciones del texto de Stoker. Así Murnau contará la leyenda desde una estética expresionista que neutralizará las falencias del cine mudo; Browning instalará la figura del conde desde su concepción estético-intelectual; Fisher plasmará la virulencia monstruosa del vampiro de Stoker, acentuada con la llegada del color al cine; Polanski evocará el mito con una particular versión satirizada; Herzog expresará su homenaje a Murnau desde una concepción agónica y desagradable de la figura del vampiro y Badham hará el primer boceto romántico de *Drácula*, que será retomado por Coppola, transmutando la fábula de Stoker en una versión romántica que abrirá la página de la posmodernidad al mito.

Concluyendo esta introducción, la autora entiende que el encantamiento de *Drácula* se inicia escuchando su leyenda, para posteriormente instalarse como historia perenne sustentada desde un lenguaje audiovisual provocador, que revelan sus diversas propuestas fílmicas. Considera así, que el aporte original del presente Proyecto de

Investigación y Desarrollo, se basa en explorar como la semiótica que constituye la narrativa de la novela y atraviesa a los films, genera una línea argumental subterránea tanto o más poderosa que la fábula que relata, y que tanto Bram Stoker como padre del mito o Coppola como director de la versión fílmica más polémica, no dispusieron con ingenuidad. Así, el mito evoluciona y trasciende en el tiempo, retomando la idea inicial y reformulando las elecciones estratégicas sobre el lenguaje audiovisual que mejor refleja el concepto, según la sociedad y la cultura para la cual se expone.

Por lo expresado, es intención de este ensayo que el lector pueda reflexionar acerca de la relación existente entre la retórica de la película y los mensajes simbólicos que encierra, decodificando las características del arquetipo vampírico como metáfora de las manifestaciones que reprimidas subyacen en su inconsciente, y por tanto son plausibles de convocar identificación y trascender en el tiempo.

La hipótesis final pretende instalar una simbiosis entre el vacío existencial que habita en el discurso audiovisual del personaje de *Drácula*, y la ausencia de sentido que transita la sociedad posmoderna de nuestros días; entendiendo que se sostiene en el deseo incontinente de consumo, el sometimiento a la vigilancia impuesto por las nuevas tecnologías de la comunicación y la domesticación de los cuerpos y las voluntades a la cultura del simulacro. Reconociendo en todos ellos, mecanismos de alienación e inducción, que vacían de identidad a las personas cual cuerpos vampirizados por los imperativos hegemónicos dominantes.

Capítulo 1. Germen del Mito. De las tradiciones eslavas, a la obra de Stoker.

En el presente capítulo es intención del autor situar al lector en la procedencia del mito del vampiro, entendiendo la etimología de la palabra que lo define e interpretando el porqué de su expansión en América, Asia, África y particularmente Europa oriental, a través de las leyendas orales transmitidas desde la antigüedad en cada región.

También se analizará la influencia de la Iglesia en la difusión de esta creencia, como consecuencia de su estrategia para acarrear devotos propagando el terror a un Dios severo y castigador; valiéndose para su fin de una sociedad pobrísima, ignorante, azotada por la oscuridad de pestes, enfermedades y regida por dictados de moral exacerbados de represiones sexuales. En este contexto se observará también el surgimiento del género literario gótico, cuyo clima oscuro, cargado de misterio, tragedia y muerte, será el inicio de la primera serie de relatos escritos que contienen al vampiro como protagonista.

El último subcapítulo, indagará la historia del príncipe rumano Vlad Tepes, guerrero que luchaba en nombre de Dios contra el Imperio Otomano en el siglo XV, fuente de inspiración del singular protagonista de la novela *Drácula* escrita por el irlandés Bram Stoker.

Como síntesis del capítulo se realizará una interpretación de la novela *Drácula* (1887), donde su autor Bram Stoker, logra plasmar a través de ella y a modo de relato epistolar, los miedos que expresan las leyendas de Europa del Este, la oscuridad explícita del género gótico, la monstruosidad y el desenfreno de un personaje extremo, y la irrespirable atmósfera de represión sexual que caracteriza a la sociedad victoriana de la época.

1.1 La Iglesia, principal motivadora de la tradición oral del mito

Según una tradición hebrea, la primera mujer de Adán no fue Eva, sino una singular criatura femenina denominada Lilith, o, lo que es lo mismo, un demonio volador de aspecto sugerente y bastante erótico a quién Dios obligó a alimentarse de sangre. (Palao Pons, 2010, p.21)

Desde los libros apócrifos de la Biblia hasta los primeros manuscritos del siglo XVIII, la presencia del vampiro es sinónimo de ángel caído asociado al mal, al sexo, a la muerte, a lo prohibido, al demonio.

Las primeras leyendas vampíricas datan de la Edad Antigua y, en todas ellas, se le da carácter de vampiro a seres nocturnos que resurgían de sus tumbas para recorrer los lugares que habitaron en vida (Aracil, 2002). Para algunas civilizaciones, estas visitas eran inofensivas pero, promediando la Edad Media, los relatos orales vampíricos se volvieron oscuros y cargados de violencia, incorporando a la figura del muerto vivo su necesidad de alimentarse con la sangre de sus víctimas, y hasta con su cuerpo; en algunos casos hasta provocarles la muerte.

Para la cultura helénica la denominación de este mal era *Vrycolaca*, para el Imperio Romano *Stric* o *Strix*, para Egipto *Chtonios* y para la India *Buthas*; siendo el origen etimológico de la palabra vampiro proveniente de las lenguas eslavas, derivación de la voz serbia *wampira*, *wam* significa sangre y *pir* monstruo. (Aracil, 2002).

Sin embargo el hilo conductor de todos los relatos, cualquiera sea la región de la que provengan, converge en el mismo objeto de deseo: la sangre. La misma era considerada energía vital, es por eso que muchas culturas bebían la de sus enemigos, entendiendo que a través de ese fluido lograrían poseer el poder y las fortalezas de sus adversarios (Adam Mateu y Azcárraga Pascual, 2001). En ella está representado el poder absoluto de la vida, el poder de la inmortalidad.

El antropólogo James Frazer relata en su libro *La Rama Dorada*, cómo la práctica de sacrificios humanos era no sólo habitual sino que aceptada en diversas culturas, con la

finalidad de purificación de las almas, alejar daños, amenazas o solicitar protección a las divinidades para el pueblo: "...la carne y la sangre de los hombres muertos es corrientemente comida y sorbida para inspirar bravura, sabiduría y otras cualidades en que los comidos descollaban..." (1981, p.564).

Así también, es la Iglesia Católica quien promueve en el ritual de la Santa Misa el poder de vida de la sangre y el cuerpo de Cristo, al ser consagrados el vino y las hostias por el sacerdote en el sacramento de la Eucaristía; configurando para ambos el estatus de símbolos de vida eterna. El Nuevo Testamento en el libro de Juan, Cristo habla a sus discípulos diciendo:

El que come mi carne y bebe mi sangre, tiene vida eterna; y yo le resucitaré en el día postrero. Porque mi carne es verdadera comida, y mi sangre es verdadera bebida. El que come mi carne y bebe mi sangre, en mí permanece, y yo en él. (Juan 6, 54-56).

Si el ser humano asume la redención de sus pecados en la metáfora de consumir la sangre y la carne de Cristo en pos de alcanzar la vida eterna; las lamias, criaturas mitológicas de Grecia y Roma, mitad humanas y mitad serpientes, aceptan su instinto caníbal que las incita a comer la carne y beber la sangre de sus víctimas, buscando poseer sus almas. (Palao Pons, 2010).

Es el religioso Agustín Dom Calmet, reconocido teólogo, historiador y arqueólogo francés, quién manifiesta por escrito en su obra *Tratado de los Vampiros*, cómo el vampirismo se convierte en una fiebre expansiva en los países de los actuales territorios de Rumania, Polonia, Bulgaria, Rusia, Hungría, Croacia, Serbia, Albania y Bohemia (Aracil, 2002). Rehusando a un obispado que le ofrece el Papa Benedicto XIII, dedica su vida al estudio del vampirismo, viajando por los citados países y narrando en sus escritos lo que él mismo comprueba de los dichos de los pobladores de las zonas.

Calmet narraba en sus relatos como al anochecer aparecen en las aldeas hombres y mujeres muertos desde hace meses, que molestan a sus habitantes y en ocasiones

beben su sangre, llevando a la paranoia de los pueblerinos, y al desentierro de cientos de cadáveres para verificar si habían sido convertidos en vampiros. Esto se verificaba si el cadáver estaba incorrupto y sin signos de putrefacción, para lo cual se procedía a clavarles estacas en el corazón, o a despedazarlos, o a incinerarlos y arrojar sus cenizas al viento. Así también comenta que hacían uso de símbolo de protección, cruces, flores de ajo y cuanto fetiche sagrado hubiese para ahuyentar el mal. (Aracil, 2002).

Esta plaga vampírica a la que Calmet acredita con su escrito, tuvo su contra voz en el informe que el médico de la cámara de su Majestad la Emperatriz María Teresa de Austria, Dr. Gerard Van Swieten (1755), eleva a la misma intentando parar la fiebre de superchería e irracionalidad que avala la corrupción de cadáveres enterrados en los cementerios. Con este informe, la emperatriz redactó un edicto que prohibía las profanaciones de tumbas sospechadas de albergar muertos vivientes, aunque algunos casos continuaron sucediendo pese al dictamen de la ley. (Aracil, 2002). A continuación se redacta uno de los puntos destacados del documento que Aracil cita en su texto:

Sé muy bien que muchas personas sostienen que el cadáver de un vampiro, no sólo permanece sin corrupción, sino que la carne se conserva fresca y que los miembros se conservan flexibles, pero eso no constituye un prodigio...Esta conservación se tiene que achacar a las cajas de plomo bien estañadas, en las que no penetra el aire por ningún sitio, lo que evita la putrefacción. (Van Swieten, 1755).

Fue el Papa Gregorio Magno quién en lugar de utilizar una explicación racional a estas leyendas sobre apariciones que continuaban sucediéndose, ordenó que se recopilasen en escritos estas leyendas, a fin de trascender como ejemplos del peligro que corrían los seres humanos al apartarse de las enseñanzas de Dios. Con esta decisión el Papa fundó desde el miedo un gran negocio con el que lucraba con los fieles, obteniendo donaciones y limosnas en pos de realizar oficios y misas para purificar las almas de los afectados por estos males. (Palao Pons, 2010).

En una Europa azotada por la analfabetización, las enfermedades, pestes, guerras, muerte, el consuelo y conocimiento se buscaban en la Iglesia y en los representantes de Dios: los sacerdotes. Sostener las creencias en brujas, vampiros y demonios como representación del mal, purgatorios e infiernos de fuego eterno, fue, es y será la piedra fundamental que otorga sentido y poder a las religiones, no sólo en la cultura cristiana, sino en todo el resto de las religiones.

Esta afirmación de la autora le genera nuevos interrogantes: Si es la consumación del Sagrado Sacramento de la Eucaristía la posibilidad de redimir los pecados; si es consumiendo el cuerpo y la sangre de la principal víctima de la humanidad enunciada por la Santa Iglesia Católica que se alcanza la vida eterna. ¿No sería justo afirmar entonces que la contracara del vampiro es la propia Iglesia; quién a través de engaños redime los pecados que ella misma promueve, ofertando en el momento de la Eucaristía la posibilidad de sanear la oscuridad de las almas?

En este sentido, Hofmann y Poirier (2005) otorgan a la Iglesia, particularmente al papado en el siglo XI, un rol demoníaco. Iniciadora de las mal llamadas Guerras Santas, más conocidas como Cruzadas, promotoras de engaño y muerte, conferían al enemigo el cuerpo del demonio y promocionaban la masacre de los turcos como un acto de fe en defensa de los lugares sagrados de Dios. A cambio se ofrecía a los fieles la absolución de todos los pecados, y promesa de vida eterna a quienes murieran en batalla. Sin embargo los ríos de sangre derramada en las cruzadas, sólo perseguían intereses territoriales, políticos y económicos.

Palao Pons (2010), concluye que la tríada Dios, sangre, demonio plasmada en siglos de historia, fue el sello de una sociedad lúgubre teñida de miedos, oscuridad, misterios y represiones, que durante el siglo XVIII será retratada en el género literario gótico. Allí los relatos vampíricos iniciarán su trascendencia a la vida eterna.

1.2 Representación del vampiro en las primeras novelas góticas del siglo XVIII

Tómese un viejo castillo medio en ruinas; un largo corredor lleno de puertas, varias de las cuales tienen que ser secretas; tres cadáveres aún sangrantes; tres esqueletos encadenados; una vieja estrangulada y con varias puñaladas en el pecho, salteadores y bandidos a discreción; fantasmas pululantes; una dosis suficiente de susurros, lamentos ahogados y horriblos estruendos. Mézclese todo, agítese bien y escríbase: el cuento está listo. (Killen, 1967, p.13).

La novela gótica es la expresión literaria del inconsciente colectivo, surgida en Inglaterra a finales del siglo XVIII; donde la liberación del pensamiento racional neoclásico se rebela contra el orden regente de la sociedad victoriana. La narrativa del romanticismo, desataba pasiones contrarias a los valores socialmente aceptados y es por eso que los recursos estilísticos que emplea se basan en lo irreal, lo sobrenatural, lo ficticio. Las temáticas que caracterizan sus obras, están basadas en la ambigüedad de sus personajes, la oscuridad de sus emociones y los escenarios lúgubres por los que transita la historia.

Vampiros, hombres lobo, fantasmas, asesinos y psicópatas dan vida a los relatos donde el placer y el dolor se conjugan dando cuerpo a la cárcel emocional de sus protagonistas, donde la dualidad entre la belleza y el horror, el bien y el mal, la vida y la muerte son los paradigmas a los que el autor los somete; claro reflejo del caos emocional, obsesiones psicológicas, opresión del individual y descontento social que influenciaba a los autores de la época.

Johann Wolfgang Von Goethe, en el año 1797, escribe el poema *La novia de Corinto* e inicia la trascendencia de los poemas vampíricos. De este modo, el Romanticismo acerca uno de los primeros textos donde su protagonista es por vez primera una mujer vampiro, y narra la historia de un amor que trasciende a la muerte, donde la vampiresa abandona su sepulcro noche a noche para visitar a su amado. (Cueto y Díaz, 1997)

Otra de las narraciones góticas trascendentes es la del médico inglés John William Polidori, también conocido por ser secretario de Lord Byron, destacado y escandaloso

poeta inglés del Romanticismo. Polidori escribe la novela corta *El Vampiro* (1819), cuyo protagonista, Lord Ruthven, está inspirado en el mismísimo Lord Byron. En esta novela, Polidori, hace su catarsis a través del personaje, revelando lo despótico, cruel, despectivo del comportamiento de Byron para con él, mostrándolo como un criminal oculto tras la máscara incólume de un aristócrata seductor, inteligente y poderoso. *El Vampiro* de Polidori, habitante de castillos, investido de poderes sobrenaturales, de una belleza tan extrema como su erótica atractiva y a la vez repugnante, y ungido de un halo de romanticismo, es el modelo literario en el que se basará la figura del vampiro, y será fuente de inspiración a futuro para directores cinematográficos. (Palao Pons, 2010).

Entre 1845 y 1847 Thomas Preskett Prest y James Malcom Rymer escriben el relato folletinesco *Varney el Vampiro, o la orgía sangrienta*, trama de doscientos veinte episodios a lo largo de novecientas páginas, de contenido sensacionalista y popular; donde sus víctimas, voluptuosas mujeres seducidas por Varney, se ven envueltas en descripciones casi pornográficas, convirtiendo al relato en violento, grosero y desagradable. Como nota de color se destaca que el costo de los fascículos era de un penique, y debido a lo truculento de su contenido se los denominó peniques sangrientos. (Giordanino, 2002).

Otro de los textos literarios emblemáticos es *Camilla* (1872), donde su autor Sheridan Le Fanu, recupera la figura de la vampiresa, quién a raíz de un accidente fortuito de su carruaje, se vincula con Laura con quien habita en su castillo, generándose entre ambas una relación de ambigüedad que convoca el amor, el erotismo y la violencia. (Giordanino, 2002).

Camilla expresa como ninguna otra novela la oscuridad de la pasión homosexual y relata en detalle el ajusticiamiento de la vampiresa; cuya escena será rememorada por Stoker en la novela *Drácula*. Todos y cada uno de los relatos brevemente mencionados emparentan la figura del vampiro a lo desconocido, ser tan deseable como temido, tan

ignorado como conocido, el no muerto que habita en el inconsciente de las personas, esa voz silenciosa que expectante espera una señal para evidenciarse.

El género gótico transcurre así en conventos o castillos, que a su vez esconden otros escenarios de miedo: pasadizos subterráneos, prisiones, cementerios, habitaciones secretas; escenarios oscuros donde se respira muerte y dolor, la angustiante existencia humana agobiada por la corrupción física y el pecado. López Santos (2014) expresa que la literatura gótica rebela el intenso miedo de la sociedad a la muerte, acosada por los fantasmas de las guerras y las enfermedades, agobiada por el puritanismo, el decoro y la moral impuesta con duras penas y castigos por parte de los tribunales de la Inquisición que promovían las mayores atrocidades y vejaciones físicas y psicológicas.

En palabras de la autora, lo gótico impregnado de alegorías psicoanalíticas impone al escritor del Medioevo el encuentro con su sombra, hallando en su necesidad de exorcizar sus demonios, la sustancia vital para su relato. La figura del vampiro es la imagen que espeja al lector su lado oscuro y, por tanto, la propuesta de la novela gótica será transmutar la fábula negra en la revelación de un alma que en pena, yace encerrada en el inconsciente de las víctimas de una sociedad, tan vedada como agonizante.

1.3 Vlad Tepes III, ¿Príncipe medieval o vampiro transilvano?

Cueto y Díaz (1997) sitúan la aparición del tema vampírico en la literatura romántica inglesa, como una manera que encuentran los escritores de liberarse de los prejuicios de un sistema social opresor del deseo, a causa de las estrictas normas morales y a consecuencia padeciente de crisis de conciencia. Afirmando este criterio, la autora reflexiona acerca del desdoblamiento de personalidad que sufren los personajes de las novelas góticas, interpretando que esta polaridad surge de la necesidad de expresar a través de los personajes, esos deseos agónicos condenados al destierro. Suscribiendo este pensamiento, se especifican algunas de las obras que, durante este período,

evidencian el uso de este recurso: *Fausto* de Goethe, *Los Miserables* de Victor Hugo, *El Conde de Montecristo* de Alejandro Dumas, *Cumbres Borrascosas* de Emily Brontë, *El Fantasma de la Ópera* de Gastón Leroux, *El Hombre de la Máscara de Hierro* de Alejandro Dumas, *El Retrato de Dorian Grey* de Oscar Wilde, *Frankenstein* de Mary Shelley.

Pero el perfil de los protagonistas de estos textos, no surge sólo de la imaginación del autor sino, en muchos casos, de la inspiración que provocan en él personalidades particulares del mundo real que debido al alcance de sus actos, ya sean heroicos, políticos, humanos, psicópatas o asesinos, conforman un mito en sí mismos; entablando relaciones de amor y de odio entre las generaciones, culpables de transformar su historia en leyenda.

Este es el caso de *Drácula*, protagonista de la novela homónima del escritor irlandés Bram Stoker; inspirado en el príncipe valaco *Vlad Tepes*, cuyo nombre, sinónimo de terror o de homenajes por su desempeño militar tan memorable como cruento, contempla el mito del doble en la trascendencia social que se le dio a su propia figura.

Vlad Draculea también conocido como *Vlad Tepes*, era el hijo de un noble rumano, Vlad Dracul, a quien Segismundo de Luxemburgo, rey de Hungría y emperador de Alemania, lo corona príncipe de Valaquia, le da el rango de vovoida (militar de alta jerarquía), y también lo nombra caballero de la Orden del Dragón para luchar en las cruzadas contra los husitas, un movimiento revolucionario que promovía ideas reformistas para la Iglesia, las cuales posteriormente serían recuperadas por Martín Lutero. (Märtin, 2009).

La orden del Dragón fue creada por el propio Segismundo, para formar una sociedad de nobles aliados a su causa de defender la fe cristiana de las herejías y combatir la expansión del imperio turco otomano. Pertenecer a esta orden, le valió a Vlad padre, el apodo de *Dracul*, cuyo significado en latín deriva de draco que significa dragón, aunque

en lenguaje valaco es diablo; siendo su hijo y sucesor del trono de Valaquia conocido como *Vlad Draculea*, ergo hijo del diablo (Adam Mateu y Azcárraga Pascual, 2001).

Vlad Draculea fue también llamado por el apelativo de *Tepes*, que significa empalador; debido a la forma en que disfrutaba de asesinar a sus enemigos, siendo su suplicio preferido el empalamiento de sus víctimas.

De origen sin duda asirio, había sido “perfeccionado” merced a la utilización ya no de picas agudas, que mataban de modo veloz a los “pacientes”, sino redondeadas y embebidas en grasa para prolongar el suplicio. Introduciendo en el recto, el palo, sobre el que se hacía descansar todo el peso de la víctima, horadaba una senda sin lesionar los órganos vitales y volvía a salir por la boca sin matar. Así expuesto el desdichado moría de sed al cabo de dos o tres días, los ojos comidos por los cuervos pero en sus plenos cabales. (Cazacu, 2006, p. 21).

La cita precedente agrega detalles que vale agregar: *Drácula* poseía una plantación de tres kilómetros de largo por uno de ancho de palos que utilizaba a tales fines macabros, que había hecho levantar debajo de las ventanas del palacio, para poder disfrutar con frecuencia la vista del sufrimiento de sus víctimas, hombres, niños o mujeres, a quienes asesinaba sin piedad por millares. Asimismo, se agrega que era habitual que invitara a comer en una mesa aledaña a este horror, brindando a la salud de los padecientes (Cazacu, 2006).

Este catálogo de atrocidades se cree fue compilado por sus vasallos, donde no se privan de incluir actos de canibalismo, desventraciones de embarazadas, quemas en piras comunitarias; expresando que todo transcurría frente a la presencia del perverso tirano, que vociferaba sarcasmos y frases cínicas de permanente disfrute ante el macabro espectáculo. Ante este escenario la autora se pregunta: ¿Era *Vlad Tepes* la encarnación del mal, o estos escritos fueron la mirada que sus enemigos se esforzaron en construir y hacer persistir en el tiempo?

Märtin (2009), da respuesta explicando que relatos manuscritos publicados por historiadores de Europa central durante el siglo XIX, hacen redescubrir la figura de

Drácula. Es entonces cuando investigadores rumanos se encuentran frente a una paradoja, ya que esa crueldad remarcada en el personaje opacaba su coraje excepcional; ya que *Vlad Draculea* luchaba contra una legión con un ejército mínimo y por tanto sus prácticas atroces y su postura displicente frente a las mismas, bien podrían pensarse como una estrategia maquiavélica para difundir su nombre asociado al terror al enemigo, en pos de sostener la soberanía de su territorio.

Para Rumania *Vlad Draculea*, *Dracula* o *Vlad el Empalador* fue inscripto entre los héroes nacionales que defendieron la independencia de Rumania, país para el cual su figura era la de un gran reformador, príncipe severo pero muy justo. Tras la gobernación de Nicolás Ceausescu en 1967, su pasado tenebroso pasó a formar parte de las calumnias de sus enemigos turcos y boyardos, prohibiéndose las creencias populares acerca de vampiros y decretando el mismo Ceausescu que *Vlad el Empalador* jamás había bebido sangre de sus semejantes. En tanto en los Balcanes, en Grecia, en Hungría, Eslovenia, Bohemia, Moravia, en Ucrania y en Rusia, las creencias vampíricas continuaron existiendo, ataviadas en la figura del príncipe valaco, por su historia de violencia, sangre, muerte y por sobre todo terror (Cazacu, 2006).

En esta dicotomía semántica entre príncipe y demonio, entiende la autora sucede la confluencia de arquetipos opuestos, dependiendo de la representación del imaginario colectivo, de acuerdo a la nación que lo rememore y la polaridad de emociones que genera su evocación. *Vlad Tepes* o *Drácula* se constituye entonces en el campo fértil en el que Stoker modelará la figura del vampiro de su novela. Así pues, el mito del doble es presentado desde la bifurcación de la personalidad del conde, donde su impoluta prestancia, aliada a sus convenciones sociales tan estrictas como arcaicas, emanadas de su linaje y arraigadas en sus tradiciones, tiene la contracara más monstruosa jamás imaginada: sus oscuras pulsiones ligadas a la transgresión de valores y normas. Evidencias del ying y el yang que constituye el mito emulado.

1.4 Bram Stoker, *Drácula*

Abraham Stoker nació en Dublín, Irlanda en 1847. Su afición literaria y en particular por el género del terror, se cree que se inicia en sus primeros años de vida, donde debido a su precaria salud, que lo mantuvo postrado casi hasta los siete años, asimiló los relatos de su madre contándole cuentos y leyendas irlandeses y celtas, llenos de referencias sobrenaturales y fantásticas. (Aracil, 2002).

Su relación con Henry Irving, Conan Doyle, Oscar Wilde y demás celebridades de la literatura y el arte, fomentaron su pasión por la escritura llegando a ser un intelectual respetado y con una extensa obra literaria en su haber. Pero es la publicación de su novela *Drácula* el 20 de Mayo de 1897, su consagración como escritor y padre creador del mito más grande del terror.

Como señalan Adam Mateu y Azcárraga Pascual (2001), la novela, impregnada de tradiciones, leyendas, relatos de viajeros, escritos médicos, se basó en un trabajo documental que realizó durante siete años de investigación, escritura y reescritura de la misma; en los que Stoker, al igual que su personaje *Drácula*, transitaba una doble vida, dividida entre su trabajo como agente teatral de Henry Irving, y por la noche dedicado a su pasión que era la literatura.

Drácula refleja la perspectiva científica positivista con sus registros de cartas, los escritos mecanografiados, horarios de trenes, recortes de diarios, documentos legales reproducidos textualmente, cartas comerciales, clasificaciones psiquiátricas y los diarios íntimos taquigrafiados o fonografiados. Todos estos detalles minuciosos se articulan alrededor de la fantasmagórica y evanescente figura del conde, que rebosa dualidad: está vivo, pero está muerto; es joven pero es muy viejo; es maligno, pero seductor. (Giordanino, 2002, p. 66).

La novela manifiesta el contexto cultural de la época, al que Stoker enmascara como literatura fantástica a fin de evitar su prohibición. Temáticas como la poligamia, la violación, la homosexualidad, la necrofilia eran impensables de tratar en la sociedad

victoriana del siglo XVIII, cuya moral puritana recalcitrante escondía el más orgiástico libertinaje. (Adam Mateu y Azcárraga Pascual, 2001).

Es esa enferma moral, la que para la autora provoca inspiración en Stoker, quien recupera en la figura del vampiro, la representación de la pulsión sexual censurada. Los actos del vampiro expresan deseo de sangre, y la sangre es sinónimo de poder; la succión de la misma debilita a la víctima y la somete a su designio, donde enajenada a su deseo se pierde en el impulso erótico en que será consumida.

La novela se convierte así, en espejo de la doble moral de la cual Stoker era esclavo. En la escritura de su obra exorciza sus demonios internos, donde una silenciosa devoción por Henry Irving que lo llevó a soportar sus maltratos durante años, ocultaba una latente homosexualidad nunca comprobada; posible causante de su padecimiento de sífilis, enfermedad que le cuesta la vida los 64 años. (Adam Mateu y Azcárraga Pascual, 2001).

Drácula condensa toda la estética gótica de escenarios fríos, desconocidos, lejanos, costumbres extranjeras instaladas en paisajes tenebrosos de castillos, cementerios, cripta. A su vez es una novela de aventuras donde sus protagonistas transitarán el camino del héroe redescubriéndose a sí mismos en facetas impensables al finalizar la obra; y a su vez contempla la esencia del relato policial, donde los condimentos del misterio y el suspenso estructuran el esqueleto temático que la contiene de principio a fin.

En su arquitectura epistolar donde convergen los diarios íntimos de los protagonistas, crónicas de periódicos, cuadernos de bitácora y cartas de los médicos intervinientes, se revela la ambivalencia de sus personajes; cómo se establecen las relaciones de amo y esclavo entre los mismos, sorprendiendo sus pensamientos y actitudes duales, que dejan al descubierto que nadie es tan malo como se piensa ni tan bueno como se cree debería serlo. (Giordanino, 2002).

Esta mirada casi extranjera que Stoker establece para transmitir la lógica de sus personajes, entiende la autora que revela una sociedad de apariencias de la que casualmente *Drácula* es el único que sale eximido, no sólo por sobrevolar la narrativa sin anclaje a diario alguno, ya que sus intervenciones son producto del discurso del resto de los personajes a través de sus escritos, sino porque es el único personaje que revela su naturaleza deseante en cada instante de la historia. En un análisis sencillo de la novela, Bram Stoker retrata el modelo social que lo asfixia, despojado de virtuosismos y sumergido en una inmensa hipocresía. La connotación de terror, violencia y sexualidad reprimida, es representada en la figura del vampiro como ser que vive en la oscuridad, entre muertos sin alma y sin reflejo, sediento de sangre y violencia para poder gozar. La novela sin dudas expresa el deseo enmudecido tras las represiones sociales, y que así debe continuar para no alterar las normas de la moral y la ética de la época que lo contiene.

La novela *Drácula* de Bram Stoker está narrada a través de 227 páginas, distribuidas en veintisiete capítulos, de inalterable terror, misterio y pasión, capaz de atravesar océanos de tiempo en busca de lectores siempre ávidos de una buena historia. Al respecto, Grumeza (2011) comparte una acabada síntesis argumental de la novela que se consigna, para mayor abundamiento en el conocimiento de la historia.

Jonathan Harker, joven abogado y agente inmobiliario, debe realizar un viaje a Transilvania para terminar el trabajo de su antecesor, George Renfield; quien tuvo que regresar de idéntica misión y se encuentra desequilibrado y alojado en un manicomio. El trabajo consiste en firmar la venta de unas propiedades muy costosas, ubicadas en Londres y pertenecientes al excéntrico Conde *Drácula*. Tanto el viaje hacia el castillo del conde, como su alojamiento en el mismo, están plagados de situaciones inquietantes y desconocidas, que con el correr de los días inquietan al abogado, ya que su anfitrión de ser extremadamente cortés, se transforma en un monstruo despreciable, temible, y de

costumbres oscuras, las cuales comenzará a vislumbrar una vez que el Conde lo convierta en su prisionero.

En tanto en Londres, su prometida Mina Murray, empieza a presentir que algo malo puede haberle sucedido debido a la falta de comunicación con él. En estas circunstancias, el Conde planifica un viaje desde Transilvania a Inglaterra, pero para ser éste posible debe realizarlo oculto en cajones que contengan tierra de su país de origen; ya que la conservación de su ser, depende del contacto con su tierra natal y el ataúd es su guarida. Para llegar a destino el viaje debe realizarse en carruaje hasta un puerto cercano al Bósforo, y desde allí en barco hasta el sur de Inglaterra.

Mina preocupada por Jonathan, visita a su prima Lucy Westerna, acaudalada y desprejuiciada joven que habita en una lujosa mansión. Lucy pide a Mina la acompañe hasta el regreso de Jonathan, debido a problemas en su salud: palidez, debilidad extrema, y dos pequeños orificios en su cuello; sintomatología de la extraña enfermedad que padece cuyo nombre es *Drácula*, quién la eligió como víctima, y consume su sangre noche tras noche. Dicha sangre es asimilada por el conde para recuperar su juventud, al tiempo que Lucy se va convirtiendo en vampiro.

El prometido de Lucy, Lord Arthur Holwood preocupado por su salud, convoca al doctor Seward. Seward no sólo es médico, sino que también dirige el manicomio en el que se encuentra internado George Renfield; quién muere asesinado por el Conde en el internado mientras Seward intenta salvar la vida de Lucy. Ante su involución Seward pide consejo al doctor Abraham Van Helsing, reconocido científico de males complejos. Sin embargo, pese a su intervención, transfusiones de sangre y cuidados particulares realizados por Van Helsing, Lucy muere. Van Helsing intuye por la sintomatología que presentaba Lucy, su estado vampírico, decidiendo organizar un ritual para dar muerte al monstruo que habita en su cuerpo y así poder ayudarla a alcanzar la paz de su alma.

Mientras tanto, Jonathan Harker, logra escapar del castillo, intentando a como dé lugar llegar a Londres a reencontrarse con Mina, casarse con ella y protegerla del Conde. *Drácula*, instalado en la ciudad inglesa, se fortalece cada día más asesinando a cuanta persona encuentra a su paso, hasta llegar a dar con Mina, objetivo de su viaje. El encuentro se produce y tanto el Conde como Mina tienen la extraña sensación de conocerse de tiempos ancestrales, produciéndose un magnetismo especial entre ambos.

Jonathan Harker logra llegar a Londres y acude a ver al doctor Van Helsing para contarle lo sucedido en los Cárpatos, constatando la sospecha del científico. *Drácula* es sin lugar a dudas el vampiro asesino al que deben dar muerte. A partir de ese momento se inicia una persecución para atrapar al Conde y darle muerte; pero éste, intuyendo lo que planifican en su contra, huye a su tierra para protegerse. En el castillo transilvano, se celebrará la batalla sangrienta que culminará para siempre con la vida del vampiro.

Capítulo 2. De la literatura al cine: mutaciones del relato en la pantalla grande.

El presente capítulo analizará el legado cinematográfico de *Drácula*, a través de algunas de las más trascendentes adaptaciones de la novela, que selectos directores de cine compusieron para que el mito del vampiro, transmutara en imagen y sonido la entidad que Stoker le dio al terror; *films* de culto cuyo objeto de estudio será su concepción visual y sonora, la elección del actor protagónico y el punto de vista elegido para narrar una historia encuadrada en un género que busca transportar al espectador a la atmósfera gótica de la novela.

Esta diégesis narrativa entre *films*, mundo ficticio de los personajes que se desarrolla en determinado tiempo y espacio, es sólo posible si se logra establecer un verosímil que globalice las obras. Según los autores Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2011), esta credibilidad del espectador se produce no en función de instaurar la realidad, sino en reiteración de los contenidos que habilitan en él, la construcción de una realidad particular, generando un efecto de corpus fílmico. La permanencia de un mismo referente diegético y la reiteración de un contenido similar de *film* en *film*, instala el verosímil que da lugar al efecto de género.

Dentro de este universo ficcional que conforma el relato vampírico, el recorte de películas que contemplará el presente capítulo no es arbitrario, sino que se fundamenta en analizar las mutaciones más emblemáticas del género, de acuerdo a los condicionantes sociales y culturales del momento de su realización, y recorriendo las diversas metamorfosis de personalidad de su protagonista: *Drácula*, desde su nacimiento con el cine mudo y sus bucólicas, violentas, satíricas, sexuales y románticas transformaciones posteriores.

Los casos seleccionados corresponden a las distintas miradas que aborda el cine alemán con: *Nosferatu una sinfonía del horror* de Friedrich Wilhelm Murnau (1922) y *Nosferatu vampiro de la noche*, de Werner Herzog (1978); el cine inglés con: *Drácula*, de Terence

Fisher (1958) y *El baile de los vampiros*, de Roman Polanski (1967); y el cine americano con *Drácula*, de Tod Browning (1931) y *Drácula*, de John Badham (1979).

2.1. Casos del cine alemán

El expresionismo fue el movimiento vanguardista que el cine alemán escogió para manifestarse. Beatti (2008) explicita en el escrito *Expresionismo y Posmodernidad*, la circunstancia que lo convoca: una Alemania derrotada en la primera guerra mundial gobernada por la República de Weimar, donde existía una fuerte fracción entre dos grupos ideológicos: los socialistas, clase media y trabajadora con ideales marxistas, y los demócratas (clase conservadora, burguesa, simpatizante del nazismo).

En este contexto el gobierno descubre el poderío del cine como aparato ideológico del Estado y funda la Universum Film AG (UFA), principal estudio de cine alemán y una de sus industrias económicas más fructíferas; donde directores de la talla de Lubitsch, Fritz Lang y Murnau adoptan los postulados de la vanguardia para reflejar la crisis social, política y económica que sumerge al pueblo en una profunda inestabilidad y angustia existencial.

El expresionismo asume entonces dos temáticas bien diferenciadas: lo fantástico y el drama social y psicológico, con historias e imágenes plagadas de sentimientos, ausencia de moral, violencia física y muerte.

El artista expresionista se manifestó exaltando el lado oscuro de los elementos que representaba: personajes, actitudes, objetos, situaciones, etc. La representación podía llegar a la caricatura mediante la exacerbación de lo grotesco. El material temático podía ser provisto ya sea por su realidad, o bien tomando los temas de las tradiciones folclóricas y las leyendas. (Beatti. C, 2008, p.12).

Los directores Friedrich Murnau (1922) y Werner Herzog (1978), considera la autora que recobran la leyenda de *Drácula*, para comunicar a través de los estigmas que esgrime el personaje de *Nosferatu*, el terror, la enfermedad, la violencia, la sangre, el vacío

existencial y la sensación de desasosiego que embarga el espíritu del pueblo alemán, en diferentes instancias de fractura de su historia.

2.1.1 Nosferatu. Una sinfonía del horror, de Friedrich Wilhelm Murnau (1922)

Gómez Rivero (2006) explicita en su libro *Drácula versus Frankenstein*, como Friedrich Murnau, interesado en temáticas sobrenaturales pero sin lograr que la viuda de Stoker le ceda los derechos de autor del libro escrito por su esposo, decide de todas formas embarcarse en la realización del *film*. Cambiando el nombre de los personajes pero ceñido a la historia, da vida a Huntter, joven agente inmobiliario, que parte rumbo a Transilvania para realizar un importante negocio con el Conde Orlok.

Henrik Galeen, adaptador de la novela, inicia el largometraje mudo con una placa negra impresa que advierte al espectador:

Nosferatu, quizá la palabra no te suene como grito nocturno de un pájaro de mal agüero. Pero guárdate de pronunciarla, o las imágenes de la vida se desvanecerán en las sombras, sueños espectrales saldrán de tu corazón, y se alimentarán de tu sangre. (Murnau, 1922).

Esta frase invita a la platea a introducirse en una pesadilla, que perturba por la congruencia de la historia de terror, plasmada con una potente creatividad plástica.

En el libro *Drácula. De Transilvania a Hollywood*, se describen los recursos estilísticos que con mayores y menores aciertos, el director despliega para generar climas de ficción y espanto. Cueto y Díaz (1997), describen como entre sus aciertos fílmicos de Murnau, están las puestas de cámara, de angulaciones extrañas, bien escorzadas, planos contrapicados y un empleo artístico de los recursos de iluminación en función de componer la sombra del conde y dotarlo de un aire sobrenatural. Respecto a los errores, los autores relatan que el más recurrente es el uso de cámara rápida, que lejos de proferir al conde Orlok un carácter terrorífico, provocaba la risa y la distancia del espectador del discurso de terror. Klinger (2012), destaca del director la idea de

modernidad presente en una película muda, al hacer uso de recursos visuales de vanguardia: como el primer plano, el plano secuencia y el punto de vista de los personajes.

Esta puesta en escena de carácter onírico, entiende la autora transmite un clima tan desconcertante y lúgubre como el que atravesaba la Alemania de posguerra; enfatizando en la figura del Conde Orlok, en sus características físicas y en su derrotero a través de la historia, la metáfora de oscuridad, enajenamiento, enfermedad y muerte que selló ese período.

Al respecto Gómez Rivero (2006), detalla la caracterización que el actor Max Schreck, hace de este primer *Drácula* cinematográfico, conde de aspecto esquelético, enfermizo, ojos subrayados en ojeras, orejas puntiagudas y nariz ganchuda cual pico de buitre, que a su tenebroso fisqueo, adiciona la compañía permanente y repugnante de ratas. Remarcando en las imágenes del entierro colectivo de las víctimas del vampiro, la alegoría de enfermedad, sangre y muerte que representa la guerra.

2.1.2. Nosferatu vampiro de la noche, de Werner Herzog (1978)

El director alemán Werner Herzog, se propuso llevar a cabo una remake del film de Murnau, en homenaje a este director, titulado a su largometraje: *Nosferatu, vampiro de la noche*. Según los autores Cueto y Díaz (1997), Herzog fue fiel al relato de Murnau, a tal punto que reproduce algunos planos casi en forma literal, aunque los nombres de los personajes respetan los de la novela. Sin embargo, es desde la estética del *film* donde Herzog propone su sello personal, realizando el rodaje en escenarios naturales de los Cárpatos, con habitantes gitanos en sus labores diarias, efectuando un tratamiento de contraposición, que otorga a una historia sobrenatural un tratamiento naturista

Gómez Rivero (2006) por su parte, critica la intencionalidad Herzogiana, expresando que la obra se mece entre la “genialidad artística, y lo grotesco”; grotesco que para este autor se emparenta con el uso del color del *film*, y el físico pequeño y endeble del *Drácula* interpretado por el actor Klaus Kinski, que poco se asemeja al Nosferatu de Max Schreck.

El carácter casi documental de este *film* se complementa con una lograda atmósfera realista, acompañada por una fotografía cuidada, al extremo de hacer de cada fotograma un cuadro pictórico al que potencia con una solemne banda sonora. Tanto el Nosferatu de Murnau como el de Herzog, reeditan y comparten una característica del folclore vampírico poco usada: entender la figura del murciélago como propagador de la peste; sin embargo difieren radicalmente en la composición de su personaje. Según Cueto y Díaz (1997), para Murnau es un ente cuasi abstracto que sólo busca producir espanto, en tanto que para Herzog es un monstruo humanizado que intenta compartir con el espectador el drama de su desahuciada existencia.

A interpretación de la autora, basada en el párrafo que suscriben los autores a continuación, ambas versiones se explicitan como metáfora de la guerra:

...podemos entender que el mito del vampiro se reviste de una fuerte carga socio política; es el Mal por excelencia que se alimenta del sufrimiento de los otros y habita un mundo perverso; sólo la renuncia a la satisfacción propia puede construir un mundo correcto donde, como en el proyecto político romántico, todos los hombres sean iguales. (Cueto y Díaz, 1997, p. 200).

2.2. Casos del cine americano.

Como producto de la caída de la bolsa de Nueva York en el año 1929, Estados Unidos padece consecuencias políticas, económicas, sociales y culturales que repercutirán en el país por más de una década. (Mainer, 2013). Una de las consecuencias directas de la crisis, es el advenimiento del cine como entretenimiento de masas; pero a diferencia del uso propagandístico y de cohesión que hizo Alemania de él, E.E.U.U lo implementa de forma sutil y sofisticada, difundiendo ideología política a partir de la sensibilización social,

con el objetivo de restablecer el orden perdido.”... el hambre, el desempleo y la pobreza contribuyeron a crear un clima de desesperación y desconfianza social que puso en tela de juicio los valores sobre los cuales se había sustentado hasta el momento la nación norteamericana...” (Mainer, 2013, p.182).

Es en estos años de Depresión nace en Hollywood el sistema de estudios, el cine sonoro y así también las protestas de organismos y asociaciones que calificaban como inmorales algunas películas, escenas y/o estrellas que consideraban de dudosa moral; estableciéndose una comisión de censura compuesta por religiosos católicos y publicistas, que exigieron la implementación del Código Hays: conjunto de medidas que cercenaban escenas de películas o *films* completos, por considerarlos indecorosos para su exhibición (Rodríguez, 2003).

Este es el contexto que otorga pantalla al primer *Drácula* sonoro, y que entiende la autora se gesta en función de producir no sólo entretenimiento para la pantalla grande, sino una concluyente metáfora de la crisis social existente; relatando una historia de vidas robadas en circunstancias inexplicables, donde la confusión, la locura y el miedo imperan, y los valores morales se escurren frente a la verdad de la ciencia que casi nadie desea escuchar.

2.2.1. Drácula, de Tod Browning (1931)

Cueto y Díaz (1997) relatan como la llegada del cine sonoro, inspiró al director de cine Tod Browning para llevar clásicos de la literatura al cine, tomando a *Drácula* como primera novela para adaptación, y escogiendo como protagonista al actor húngaro Bela Lugosi; quién a partir de su interpretación, establecerá el modelo prototípico del conde Drácula: “...elegancia hierática, la faz macilenta, el pelo engominado, la locución engolada y los movimientos parsimoniosos...” (Cueto y Díaz, 1997, p.202).

La novela de Stoker había sido interpretada en teatro con gran éxito, incluso por el mismo protagonista, pero llevarla al cine era un desafío debido a que si bien Europa había incursionado en el género, no así Hollywood, que daba sus primeros pasos en el cine de terror y por tanto se exigía a su director respetar el ya exitoso y taquillero guión teatral. A este reto se sumaba la dificultad de deber respetar los condicionantes del Código Hays.

Los autores Adam Mateu y Azcárraga Pascual detallan cláusulas de censura a las que Tod Browning debió adherir: "...Drácula únicamente vampiriza mujeres, eliminando así toda referencia homosexual, al tiempo que la vampirización ocurre fuera de pantalla y los colmillos desaparecen por sus connotaciones fálicas..." (2001, p. 62)

Esta falta de libertad para adaptar una de las obras más brutales de la literatura encorsetó al film en un híbrido fragmentado en dos partes, la que transcurre en Transilvania: inquietante y prometedora, y la que sucede en Inglaterra: tediosa y acartonada. Sin embargo, Gómez Rivero (2006) redime el *film*, resaltando la calidad de su dirección de arte llena de riquezas visuales, componiendo la dualidad de un castillo gótico y a la vez siniestro, una fotografía expresionista que daba a cada cuadro la sensación de una obra pictórica, y la potencia del sonido, remarcada no solo en los diálogos sino en la generación de climas a través del uso de sonidos ambientes.

Renglón aparte merece la interpretación de Lugosi, quién alejado de la monstruosidad que impregna a los condes de Murnau y de Herzog, su composición levanta controversia entre los críticos. Cueto y Díaz opinan: "...el *Drácula* de Stoker era rápido, ágil y astuto, mientras que el de Lugosi es pesado lento y ceremonioso..." (1997, p.205), en tanto Adam Mateu y Azcárraga Pascual sostienen: "...su atractivo reside en el aura de amoralidad que le circunda, disfrazada cínicamente de educación y encanto...su única meta es la profanación de todos los valores civilizados..." (2001, p.63); por su parte Gómez Rivero expresa: "...el uso del hipnotismo le hará dominar impasiblemente a su

víctimas...su mirada cambia de expresión y en su rostro leemos todo el fuego del infierno...” (2006, p. 34).

Tod Browning desde la mirada de la autora, nunca concreta en la pantalla del cine su versión de la novela, sino un proyecto plagado de situaciones a las que debió adaptarse para poder concretarlo. Sin embargo, el espectador lo convierte en éxito, consumiendo esa atonía del *film* como analogía de su propia crisis social, que lo desdobra entre el infortunio de su realidad y las fantasías superadoras propuestas desde el Estado a través de los *mass media*.

2.2.2. Drácula, de John Badham. (1979)

El *Drácula* de Badham, es una remake del *Drácula* de Tod Browning y se basa en la misma obra teatral que éste adaptara para el cine, pero con cinco décadas de distancia cultural. Propone un discurso controversial desde su falta de fidelidad a la novela de Stoker, ya que suprime los acontecimientos desarrollados en Transilvania y cambia el punto de vista del espectador vinculándolo con una mirada positiva sobre el vampiro, víctima de su naturaleza monstruosa.

Cueto y Díaz definen el carácter serio, profundo y reflexivo de esta adaptación, expresando que Badham “realiza un film de carácter transgresor, donde el mito deja de ser una entidad salvaje, para otorgarle una concepción positiva del personaje.” (1997, p.231).

Gómez Rivero describe las características del actor Frank Langella, elegido para encarnar al conde *Drácula* en esta versión, describiéndolo como “... un ser solitario que padece de un mal que lo aleja de los humanos” (2006, p. 84); así también, hace alusión a la falta de monstruosidad de la composición de su personaje, priorizando un estilo más cercano al *Drácula* de Lugosi, basado en la elegancia y en un juego de miradas y gestos hipnóticos.

El *Drácula* de Badham en opinión de la autora, se presenta como un provocador social, alterando los estatutos de un mundo de apariencias y valores incuestionables, como son el rol de la mujer, el puritanismo, el patriarcado.

La verdadera amenaza que el conde vampiro plantea en este caso, es la de colocar a esa sociedad frente a un espejo que le muestra todos sus fantasmas, vicios y monstruos; su presencia es insoportable porque pone de manifiesto precisamente todo aquello que esa estructura social intenta ocultar. (Cueto y Díaz, 1997, p. 232).

Badham vira el discurso reaccionario de Stoker donde los mecanismos de represión son internos de las personas, para pasar a un discurso progresista donde lo que se juzga es la mirada del otro. (Cueto y Díaz, 1997). El juzgamiento de los deseos entonces, no proviene de una condena personal que hace el individuo de sí mismo, sino de la sociedad que reprime las decisiones de sus pares, al dejar al descubierto sus propias represiones.

Gran parte de la estética del *film* se inspira en los grabados de la primera edición de la novela de Stoker, los aspectos góticos se condensan en Inglaterra en la Abadía de Carfax convertida en su castillo. Es de destacar la incursión de efectos especiales que ofrece la tecnología de la época, adhiriendo a la obra las transformaciones del personaje en lobo, en murciélago y su recreación a partir de humo o su desintegración producto de la acción del sol. (Gómez Rivero, A. 2006).

Cual artista de la posmodernidad, la autora entiende que Badham fusiona su *Drácula* con el de Browning, deconstruyéndolo para reivindicarlo, y otorgarle una nueva significación. Su crítica a las convenciones sociales, positivando la figura del vampiro y su insurrección motivadora y convocante frente a una sociedad víctima de sus propios miedos, la convierten sin lugar a dudas, en la más transgresora de todas las versiones analizadas; y constituirá la fuente en la que Francis Ford Coppola beberá su inspiración para su versión del mito llevada a la pantalla grande en el año 1992.

2.3 Casos del cine inglés

A mediados de la década del 50, atrás quedaban los fantasmas de la segunda guerra, y el pueblo inglés asumía con satisfacción los privilegios de integrar una sociedad de consumo floreciente, bajo la administración del primer ministro Harold McMillan.

En esta situación la industria del cine se caracterizó por tener una producción dividida entre la mirada estadounidense y la europea. La primera convalidaba el relato clásico hollywoodense, definido por el sistema de estudios; en tanto que la segunda adoptaba nuevas formas de expresión escapando de los esquemas rígidos establecidos.

Surge en este período, una de las productoras más importantes, Hammer Films, que comienza un siglo de cine que constituirá la época más brillante del cine fantástico y que va a perdurar por casi veinte años, llevando a la pantalla los clásicos de terror y logrando grandes éxitos de taquilla. (Aguilar, 2009).

Asimismo, a finales de los años cincuenta se inicia un movimiento cinematográfico denominado Free Cinema, cuyos integrantes comenzaron realizando cortometrajes, con una propuesta netamente renovadora, aunque sin romper con el modelo clásico. (Camarzana, 2014). Su intención era desafiar un formato preestablecido, su cine era de personajes y de ambientes. A esta tendencia también se la conoció como contracultura.

2.3.1. Drácula, de Terence Fisher. (1958)

Si el Nosferatu de Murnau convocaba la monstruosidad, el de Herzog el vacío existencial, el de Browning la presencia y el de Badham la transgresión, el de Fisher compondrá el vampiro de Stoker, la fiel imagen de la criatura de la novela que subraya su costado más visceral: sangre sexo y muerte. "...dinámico, ágil, rápido, de movimientos felinos: en definitiva un vampiro físico, que se convierte en amenaza directa y material para quienes lo rodean." (Cueto y Díaz, 1997, p.214).

El rol del vampiro es adjudicado al actor Christopher Lee, quien aporta al ya consabido estilo, gracia y elegancia instaladas por su predecesor Bela Lugosi, atributos tabú hasta el momento en la pantalla grande: erotismo, sexo y violencia explícitos; condiciones repulsivas y atractivas a la vez para el espectador.

Las decisiones de estéticas refuerzan la condición de ambigüedad del conde, desapareciendo los ambientes tenebrosos por escenarios luminosos con algunos detalles barrocos muy cuidados. Respecto de la fotografía, la determinación del uso extremo del color enfatizando los ambientes exteriores fríos y los interiores cálidos, remarca la intencionalidad de acentuar el rojo de la sangre como componente dramático y simbólico (Gómez Rivero, 2006).

En cuanto al guión, debido al conocimiento público de la ficción y considerando los muchos *films* que le anteceden, Fisher decide introducir una modificación, haciendo que Jonathan Harker ingrese al mundo del conde conociendo quién es en realidad y con clara intención de destruirlo (Cueto y Díaz, 1997).

Harker se vuelve entonces un intruso y *Drácula* un monstruo con deseo de venganza. Esta circunstancia de enfrentamiento desde el inicio de la historia, genera a su vez la decisión de que los escenarios, tanto de Transilvania como de Inglaterra, si bien existen no sean nombrados; la interpretación para el espectador deviene de ver un escenario primitivo y otro que responde a la rígida sociedad victoriana.

...el reducir la distancia física entre ambos espacios, hace que lo civilizado esconda en su propio seno la maldad primigenia; el enemigo ya no viene del lejano Oriente, sino que se yergue desde abajo, desde una zona de sombra que fluye como una corriente subterránea. (Cueto y Díaz, 1997, p.219).

Cueto y Díaz entienden que este es el giro más profundo de esta versión cinematográfica, donde un cambio en apariencia sutil, genera en el espectador la contradicción de no saber quién es en verdad el enemigo.: "... el hecho de que Harker asuma desde un principio la existencia del vampiro y se obsesione por destruirlo, confiere

al film dimensiones perturbadoras... la inclusión de lo anormal en el seno de lo normal” (1997, p.218).

Considera la autora que aceptar la premisa de que Harker decide adentrarse en la oscuridad para combatir sus propios demonios, es el paso siguiente a conferirles entidad. Harker se convierte entonces en los ojos del espectador, que deciden mirar la oscuridad de su propio interior y redescubrirse. Metáfora de una sociedad que aleja de su entorno los fantasmas de la guerra y focaliza su mirada en el progreso colectivo.

La novela de Stoker narra un mundo ideal amenazado por una presencia extranjera, el mundo civilizado es una víctima inocente. Fisher en cambio, enfrenta a la sociedad con su enemigo íntimo exponiendo sus miserias... “sin represión cultural y social no existirían esos vampiros; por otro lado una vez descubiertos, existe una clara voluntad de analizarlos y suprimirlos como sea.” (Cueto y Díaz, 1997, p. 221).

2.3.2 El baile de los vampiros, de Roman Polanski. (1967)

El Free Cinema liberado de los corset que rezan los convencionalismos narrativos y las etiquetas de los géneros, propone nuevos aires que la productora Hammer hace suyos; estrenando en el año 1967 la versión satirizada del conde vampiro.

Roman Polanski guiona, produce, dirige esta comedia con notas de horror y erotismo, en la cual también se convierte en su protagonista: torpe aprendiz de un profesor chiflado que busca respuestas científicas al misterio del vampirismo, logrando encontrar el castillo del conde Von Krolock, en el intento de rescatar a la hija de un posadero. (Villegas, 2014).

Polanski se encarga de satirizar y burlarse con su finísimo estilo del género del cine de vampiros... Son figuras ridículas, empezando por un vampiro judío que se ríe cuando se le muestra el crucifijo, afirmando que eso no se le muestra a un vampiro, pero nunca superando al hijo del conde...vampiro de más que dudosa virilidad, afeminado y que se siente atraído por el joven Alfred. (Díaz, 2014, posteo en blog).

Los recursos visuales de la película dan inicio con una bajada de títulos que impone el tono de comedia que exhibirá el *film*, el clásico león de la Metro Goldwyn Mayer muta en un vampiro de dibujos animados cuyos colmillos gotean gotas de sangre que caen sobre los créditos de inicio. A partir de ese momento, todo se vuelve un gran relato gótico, cuya atmósfera recargada, explora la sofisticación de lo decadente, lo bizarro, lo putrefacto y lo sórdido de un castillo habitado por zombies al que paradójicamente dan vida. (Massanet, 2014).

Tanto la línea argumental, el tono de comedia escogido por su director y la estética definida en función de lo grotesco, entiende la autora expresan la mirada particular de un realizador como Polanski, con estilo rebelde, sin sojuzgamientos a convención alguna respecto al modo de contar y qué contar, y claramente comprometido con el cine de contracultura, vanguardia activa en los años setenta.

Capítulo 3. Coppola y su estrategia de persuasión para un espectador contemporáneo.

El siguiente capítulo analizará la puesta en escena del *film Drácula de Bram Stoker*, dirigido por Francis Ford Coppola en el año 1992; entendiendo la autora que la disyuntiva que plantea el título del capítulo, aplica como interrogante a todo espectador de la obra, visualmente conmocionado por el vasto empleo de recursos del lenguaje audiovisual, y una polémica adaptación de la narrativa de libro de Stoker.

Un prólogo inesperado, establece un punto de vista no explorado y alejado de la línea literaria de su autor. James V. Hart, su guionista, abordará el mito desde la empatía con su protagonista: *Drácula*; mutando la virulencia y monstruosidad del conde vampiro de la novela, en un personaje estigmatizado, víctima de los excesos cometidos por la Iglesia.

Como *film* de la década del noventa, la imagen navegará la estética del video clip, que promueve el contexto socio-político-cultural posmodernista; evidenciando en el desglose de sus recursos expresivos y narrativos, la estrategia con la que el director sumerge el ojo del espectador en un ritmo vertiginoso, hipnótico y plagado de metáforas atrapantes, que convierten al *film* en un ícono del lenguaje audiovisual de ese período.

También será plausible de interpretación, una condensación de homenajes que contempla el *film*: a los inicios del cine con los Hermanos Lumiere, al melodrama victoriano, al cine clásico hollywoodense, al psicoanálisis, y hasta al mismísimo Bram Stoker; del cual la autora intuye que Coppola intentó plasmar en el espíritu del vampiro, convirtiendo al conde en un esclavo de amor eterno, postergado y atormentado por demonios sexuales y sentimentalismos, no expresados en la obra literaria.

3.1 *Drácula* de Bram Stoker: puesta en escena, ¿Arte o diseño?

Calvera (2005) en su libro *Arte ¿? Diseño*, abre a debate este interrogante que la autora propone como punto de partida para pensar la propuesta estética que plantea Coppola en su *film*, donde conviven una controversial mirada sobre el personaje de Stoker, interactuando con una excelsa dirección de arte fusionada con el lenguaje publicitario. El polémico *film*, plantea amores y odios entre los fieles aficionados al mito en el cine y los defensores de una propuesta alejada de clasicismos, con un fuerte sesgo posmoderno. (Cueto y Díaz, 2006).

Calvera comenta en su libro diversas posturas de diseñadores que se plantean el dilema de cuándo una obra puede ser considerada como arte, y cuándo como un producto de diseño. En su postura personal esta bifurcación se vuelve difusa, ya que habla de unificar ambos universos en favor de nuevas estéticas y una seriedad cultural.

Otra postura integradora es la de André Ricard, quien afirma que la emoción no sólo se alcanza disfrutando de observar una obra de arte, sino también vivenciando la funcionalidad y la perfección de los objetos bellos. En la misma línea Campi expresa que en tanto el diseño construya formas capaces de deleitar, no hay obstáculo alguno para no considerarlo arte. Los diseñadores Bruno Munari, Yves Zimmermann y Roxana Meygide presentan posturas antagónicas, donde la brecha entre arte y diseño resulta irrevocable.

Munari señala que el artista tiende a dar a su obra un significado y que poco le importa tener comprensión del público, ya que su intención es trascender a través de su estilo propio y personal; en tanto los diseñadores, deben ajustarse a la necesidad y comprensión de los consumidores para vender el producto. (Munari, 2005)

Zimmermann categórico expresa: “El arte es arte, el diseño es diseño” (Zimmermann, 2005, p.57), los procesos tanto de uno como de otro son distintos desde su punto de partida, hasta las diferentes funciones y finalidades que cada uno conlleva en sí mismo.

Roxana Meygide por su parte, afirma que los discursos del diseño se diferencian de los arte, posicionándose en el imaginario colectivo social como una marca o la institucionalización del emisor y/o del mensaje simbólico que promueve. Para la autora, un cruce de miradas entre las diseñadoras Isabel Campi y Roxana Meygide unifica elementos que hacen al lenguaje cinematográfico, ya que la primera habla de ese deleite social que sucede cuando el diseño es capaz de construir arte, y por tanto debe ser reconocido como tal; mientras que la segunda involucra el sello autoral, su fuente o sujeto de la enunciación, en este caso su director, como marca de diseño. (Calvera, 2005).

Adam Mateu y Azcárraga Pascual (2006), comparan la actitud de Coppola con la de un pintor que tomó una fuente, en este caso la novela entendida como obra de arte, para crear su propio objeto artístico, el *film*; transpolando así el argumento y la estética que emanan de la novela, en un producto artístico con un sello distintivo.

Retornando con este análisis la postura de Calvera (2005) y para concluir: arte y diseño son universos que se unifican en favor de nuevas estéticas, son consanguíneos históricos; el ADN que los une está dado por la dimensión estética que comparten inevitablemente.

3.2 Que cuenta la historia: un guión adaptado con licencias poéticas

“Pero plantearse como igual de la literatura es una cosa, escapar al carácter profundamente literario del guión es otra... Pocos autores de cine, a decir verdad, se rebelaron contra la fuerza intrínseca de lo literario en lo filmico”. (Aumont, 2013, p.42).

Sánchez Noriega (2000) expresa que toda la literatura novelesca fue estudiada con el objetivo de hallar obras filmables y muchos escritores habrían sido olvidados si sus obras no hubiesen sido adaptadas al cine. Pero, al parecer, al igual que el enfrentamiento que acontece entre las posturas arte y diseño, la literatura y el cine también padecen problemas de jerarquía, siendo este último sujeto de sometimiento al primero.

Al respecto, un artículo de André Bazin titulado *Defensa de la adaptación*, plantea la siguiente reflexión:

Por muy próximas que sean las adaptaciones, no pueden dañar al original en la estimación de la minoría que lo conoce y aprecia; en cuanto a los ignorantes, una de dos: o bien se contentan con el film, que vale ciertamente lo que cualquier otro, o tendrán deseos de conocer el modelo, y eso se habrá ganado para la literatura. (Sánchez Noriega, 2000, p.54).

Esta sutil rivalidad argumenta la autora, suele solapar el ego que contempla la pluma del escritor, quien muchas veces enamorado de su letra y la expresividad de sus metáforas, no puede asimilar los recortes permanentes que una pieza literaria sufre al trasladarse al guión; que no es otra cosa que un papel de trabajo donde se despliega la historia en imágenes y sonidos.

Sanchez Noriega (2000), comenta referenciando lo dicho, que la adaptación de una obra literaria a un guión cinematográfico es un proceso por el cual el texto narrativo sufre determinadas transformaciones en su estructura, en su contenido literario y en la puesta de imágenes, deviniendo en otro relato denominado texto fílmico. La adaptación propone un desafío, una transformación, un recorte difícil e imprescindible a ejecutar entre la obra literaria y la obra fílmica.

Subouraud, afirma que en los textos literarios predomina la narración y las palabras generan sus propias reglas, en tanto el cine es el reino de la imagen y el sonido, y ellos establecen sus propias leyes. “Ver no es leer y escribir no es mostrar...el cine se basa en la creencia del público en que lo que ve es real”. (Subouraud, 2010, p.24).

El desafío entonces que se le presenta a Coppola con *Drácula*, es convertir una historia mítica llevada innumerables veces al cine, a la televisión y al teatro, en un film original, sin dejar de evidenciar la leyenda conocida por el imaginario colectivo.

Adam Mateu y Azcárraga Pascual (2006), añaden que la película *Drácula* de Francis Ford Coppola incorpora un punto de vista original y transformador, con el objetivo de empatizar

las necesidades de un espectador inquieto, ávido de significantes y metamensajes que motiven su interés. Este punto de vista no explorado, se incorpora en los inicios del relato fílmico, constituyendo una licencia poética del propio director, quien decide acertar su primer golpe sorpresa, a través de una secuencia introductoria que otorga sentido y justifica el origen y la saña del vampiro. Así entonces, James V. Hart, se convierte en el responsable de asumir la letra de un guión que por primera vez en la historia de *Drácula*, explicita el motivo de la maldición de sangre e inmortalidad que padece el conde vampiro. (Gómez Rivero, 2006).

Es el título del *film* otro componente llamativo, ya que desde el mismo plantea con rigurosidad la fidelidad a la obra literaria sin ser tal: *Drácula de Bram Stoker*; (Cueto y Díaz, 1997). Sin embargo, este impacto que el espectador recibe al comienzo de la película, considera la autora lo obliga a la decepción o a la ilusión más acabada; enfrentándolo a un inicio inusitado que inmediatamente convergerá en el relato de forma epistolar que propone Stoker. Contradicción que sella otro rasgo de la cultura posmodernista a la que pertenece el *film*, donde el respeto a las estructuras poco importa, surgiendo de la sumatoria de las partes el resultado deseado.

Llegado este punto, se considera oportuno expresar la línea narrativa con la cual Coppola inicia su relato épico, para poder comprender lo contundente de su determinación: El príncipe *Vlad Tepes*, guerrero de la Iglesia cristiana que libra en su nombre las batallas más cruentas y sanguinarias, es traicionado por sus enemigos turcos, quienes con una misiva falsa provocan el suicidio de su esposa. Elizabetha, quién al haberse quitado la vida es condenada al infierno por la Iglesia. La ira de esta condena a su mujer, por parte de la institución por la cual él expone su vida a diario, empuja al príncipe a renegar de sus creencias y a convertirse en el más férreo enemigo de Dios: *Drácula*.

Los autores Cueto y Díaz (1997), comparten que a diferencia de las figuras vampíricas negativas como el conde Orlok de Murnau, o el salvaje *Drácula* de Fisher, no se expresa

en el vampiro interpretado por Gary Oldman maldad voluntaria, sino a un ser trágico que habita en la oscuridad por amor a una mujer; el príncipe Vlad Tepes interpretado en el *film* por el actor Gary Oldman, guerrero heroico y esposo enamorado, no representa el monstruo letal de la novela de Stoker, ni la identidad de terror que el verdadero *Vlad Tepes* sembró durante su reinado.

Coppola escoge para este pasaje fílmico, una secuencia ambientada en la Edad Media que contempla los principios de la economía narrativa, entendida en la condensación de imágenes. Según Aumont (2013) guión e imagen se reconcilian de esta manera a través del uso del *découpage*, nombre con el que se conoce al desglose de las acciones en escenas y que en el cine, a diferencia del teatro, puede dar lugar a diversos puntos de vista.

En resumen Coppola alienta con su adaptación un Drácula baudelariano, decadente y desesperado, que los autores Cueto y Díaz (1997) definen como un ser cuyo destino será conducir a la compasión pero nunca al terror; proponiendo a través de su conde vampiro, un paralelismo con el propio terror que conlleva la sociedad de los noventa, enmarcada en el apocalíptico fin de siglo, errático, sin valores, sin rumbo, que define la posmodernidad.

3.3 Cómo cobra vida el relato: la dirección de arte como sistema intertextual

Al igual que un novelista, el director de cine debe tener la capacidad de llevar a término su empresa de ficción y, para concretarla, se vale de la puesta en escena como herramienta indispensable:

“...el esqueleto del film es el guión que el realizador debe cuidar de encarnar, de nutrir, de vestir, para hacer de él un organismo viviente...el corazón es el actor...El buen actor es, ante todo, el que ha comprendido lo que es el cine: una toma con su encuadre que debe desembocar en un montaje ...” (Aumont, 2013, p.130).

En este sentido, Coppola es el director y el actor principal de su *film*, articulando su propia mirada sobre la leyenda y, partiendo de una narrativa romántica y un diseño visual artificioso de características barrocas, busca recrear una atmósfera onírica que le ofrezca el marco adecuado para ahogar al espectador en sensaciones encontradas.

Adam Mateu y Azcárraga Pascual (2001), analizan al respecto la generación del clima de referencia, desde las composiciones de cámara, la elección de escorzar las mismas y una iluminación que acentúa el uso de sombras, entendiendo que la construcción de cada plano evidencia un sistema intertextual, que organiza al unísono muchos textos o géneros venidos de la cultura foránea, de la pintura, de la arquitectura, el teatro e incluso del mismo cinematógrafo.

Esta composición sobrecargada de la imagen y el ritmo acelerado en la progresión dramática, entiende la autora expresan la postura del director que confía en un espectador familiarizado con la obra, y por tanto su objetivo no está en contar la historia, sino en transmitir su punto de vista sobre la misma. En este sentido su *Drácula*, se convierte en un glosario sobre la temática, donde ofrece numerosos homenajes a otros directores, a través de escenas donde recrea situaciones ya consagradas en la memoria de los espectadores de la cultura de la cinefilia vampírica y del terror. (Cueto y Díaz, 1997)

La autora evoca para reafirmar este culto a los directores, la escena memorable que transcurre en el cinematógrafo, donde *Drácula* y Mina se ven a los ojos por primera vez, mientras se proyecta en la pantalla el famoso film de los hermanos Lumière: *La llegada de un tren a la estación de la Ciotat* (1895). Coppola enfrenta en esta escena al reino de las sombras, las ilusiones y la irrealidad, y presentando al cine como el sitio donde se refugian a perpetuidad las ilusiones y el deseo:

...renunciando a las modernas técnicas digitales de creación de efectos especiales...la película intenta recuperar el sentido alquímico del cine primigenio, su capacidad de maravillar... nos retrotrae a Georges Méliès, Murnau, Wiene,

Dreyer o Ernest Schoedsack, a una época en que el cine era más puro y mágico. (Cueto y Díaz, 1997, p.245).

Otra de las características superlativas de la puesta en escena es la recreación del preciosismo gótico; así lo considera Gómez Rivero (2006), en la recreación del ambiente de Transilvania, el castillo del conde, las callejuelas de Londres, la mansión Westenra y la abadía de Carfax, el manicomio. Este pasaje permanente que la autora califica de lo romántico a lo aterrador, genera un aura mágica de misterio y melancolía que pareciera flotar bajo el halo estético de la Inglaterra victoriana y el decadentismo como expresión artística.

Así también, la circularidad de la narrativa es otro de los aspectos que evoca la estructura del *film* y se refuerza en la imagen a través de recursos plásticos que representan la figura geométrica del círculo. Adam Mateu y Azcárraga Pascual (2001) detallan las composiciones de imágenes y sostienen esta búsqueda: los ojos de la cola del pavo real, el círculo de fuego, los ojos de *Drácula* sobreimpresos en el cielo, el camafeo que contienen el retrato de Mina, los ojos del lobo, la luna brillante, las heridas del cuello provocadas por el vampiro, glóbulos rojos vistos al microscópio, las burbujas doradas en las copas del *Café de Rule*, el círculo del vals, círculo de velas, fresco circular pintado del techo de la bóveda de la capilla, entre otros.

Otro de los componentes diferenciales de la imagen del *film*, es la búsqueda de composición a través de referentes pictóricos; al respecto Cueto y Díaz (1997) comentan como Coppola se vale de los pintores Klimt y Moreau, evocándolos en numerosos encuadres donde la figura humana es un ornamento más dentro de las abigarradas composiciones sobrecargadas de simbolismos.

Las protagonistas femeninas Lucy y Mina, componen el más fiel retrato de las féminas de Klimt y de Rosetti respectivamente. Adam Mateu y Azcárraga Pascual lo fundamentan en sendas citas: "...enigmática naturaleza sexual, es tanto instrumento de seducción como

de perdición”; “...exquisita belleza armoniosa posee, al tiempo, un ligero toque de melancolía, parece atormentada por amargos recuerdos que se traducen en el encanto dolorido de su tristeza” (2001, p.75).

En cuanto a lo actoral, Klinger (2012) distingue el casting ambicioso que Coppola puso en escena: una producción con la impronta del *star system* que cuenta entre sus figuras estelares a las más taquilleras de Hollywood: Gary Oldman, *Drácula*; Anthony Hopkins, Van Helsing; Winona Ryder, Mina Murray; Keanu Reeves, Jonathan Harker y Tom Waits, Reinfield. Este elenco, en sintonía con la artificiosidad de la puesta en escena, obedece a una marcación actoral que evidencia una tendencia a la sobreactuación en función de rendir culto al melodrama victoriano. Según los autores Adam Mateu y Azcárraga Pascual (2001), Coppola persigue a través de esa teatralidad, enfatizar la búsqueda estética del *film*.

Al respecto, la autora opina que tanto Oldman como Hopkins despliegan todo su histrionismo en la composición actoral de personajes duales, que permanentemente desfilan entre la compostura y el desborde de su violencia contenida: príncipe bestia en el caso de *Drácula*, y médico cazador en el caso de Van Helsing. En este sentido el autor Gómez Rivero (2006) argumenta que a ambos personajes la ambigüedad los atraviesa, ya que *Drácula* no es sólo un personaje diabólico sediento de sangre, sino un ser sufriente por amor; en tanto Van Helsing compone un científico denodado que lucha contra el vampirismo, pero a su vez habita en él un solitario caballero de la noche, perdido entre la bebida y las experiencias de la vida.

A consideración de la autora también los personajes de Winona Ryder en el rol de Mina Murray, Keanu Reeves interpretando a Jonathan Harker y Saldie Frost en el papel de Lucy Westenra, conllevan en sí a su alter ego; que si bien responde a estímulos que provocan los giros de la historia, los tres representan de inicio lo virginal, lo casto, lo reprimido, lo enjuto, y culminarán siendo protagonistas de las escenas de mayor

desenfado, provocación y erotismo extremo: el acto de zoofilia entre Lucy y *Drácula* bestia, la orgía de las vampiras con Jonathan, el acto sexual de conversión entre Mina y *Drácula*.

Si bien Lucy es entre ellos la que evidencia con mayor espontaneidad curiosidad sexual, Jonathan y Mina también sucumbirán sus promesas de fidelidad al convertirse en objetos de deseo del vampiro y a su vez también desear ser poseídos; expresando otra referencia a los sentimientos de ambigüedad, que entre la repulsión y ansia *Drácula* provoca.

Otro componente fundamental de la puesta en escena es el vestuario. Coppola escoge e impone su excelso histrionismo a la diseñadora Eiko Ishioka. Yance Martín (2008) comenta al respecto el recorrido mutante que la diseñadora atraviesa para constituir su arte a partir de la metamorfosis que impone a la figura del vampiro; ya que el *Drácula* de Coppola se compone cual mosaico de fragmentos de todos sus antecesores, subrayando en este sentido el carácter posmodernista de su *film*. Según Martín, Eiko Ishioka realiza diseños que buscan ayudar a comprender la historia, expresando sentimientos, transmitiendo significados, constituyéndose como piezas potencialmente simbólicas.

En opinión de la autora, Gary Oldman, en el cuerpo del conde vampiro, muta su apariencia más de quince veces a lo largo del *film*, en sintonía con la gran cantidad de metamorfosis que sufre el conde *Drácula* en la novela de Stoker, pero con la sorprendente variable de color que la diseñadora Ishioka introduce sobre el negro stokeriano, que siempre evoca a la sombra.

Yance Martín (2008) describe también como Ishioka viste a *Drácula* para su primera aparición en escena, la cual sucede enfundado en una armadura de color rojo oscuro, material duro e impenetrable simbolizando la dureza de su piel y cuya textura evidencia el entramado muscular de su cuerpo al descubierto, sin protección alguna, expresando de alguna manera la naturaleza salvaje del personaje.

El traje no es aquí una coraza protectora sino una coraza que pone al descubierto la debilidad del personaje. Su armadura de una piel desollada simboliza la fragilidad de la dureza. Su cuerpo super musculado no tiene protección al carecer de piel. *Drácula* es un ser que cree ser muy fuerte, su musculatura lo es, pero está desprotegido, es vulnerable a la maldad humana. Su perdición será la búsqueda del amor. (Yance Martín, 2008, p.74)

Yance Martín también hace referencia al vestuario de las demás caracterizaciones del vampiro: el noble anciano medieval que habita el castillo transilvano vistiendo al estilo de la cultura japonesa un kimono con una larguísima capa de tono rojo saturado y una túnica blanca en la que ostenta la simbología de su linaje: la Orden del Dragón; el joven y aristocrático príncipe transilvano que camina por Londres a la búsqueda de Mina, ataviado con un traje con levita y galera de tonos de gris y uno de sus trajes más destacados, inspirado en la obra "*El beso*" del pintor Gustav Klimt, además de las diversas transmutaciones con las que convierte al mito en diversos animales: lobo, murciélago, rata, entre otros.

El uso de los colores del vestuario, está íntimamente emparentado con los comportamientos y sensaciones que buscan transmitir los personajes de acuerdo al momento dramático que propone el film. Esta argumentación de la autora, se apoya en la evidente escala cromática que utiliza la diseñadora Ishioka: *Drácula* usará casi en forma exclusiva el color rojo, como símbolo de la sangre, tragedia, pasión; en tanto Mina vestirá de verde, acorde con el halo de inocencia y santidad que busca transmitir.

En contraposición, Lucy vestirá en rojo y blanco diseños sensuales, provocadores y eróticos. Así también en la escena de la cena entre Mina y el príncipe, ella vestirá un imponente vestido rojo y él un elegante traje negro, que mutará a blanco en el siguiente encuentro en el que ella lo abandona para ir al reencuentro de Jonathan; interpretándose a través del color que luce el príncipe, la luz que emana su alma, y que una tormenta de llanto y decepción oscurecerá nuevamente al culminar la escena.

Respecto a los efectos especiales y en pleno apogeo de las realizaciones digitales, Adam Mateu y Azcárraga Pascual (2001) argumentan cómo Coppola decide regresar a los orígenes del cine, intentando recuperar la magia del director de cine George Méliès para sus efectos: uso de espejos, exposiciones múltiples, imágenes aceleradas, angulaciones de cámara acentuadas, intentando evidenciar en el uso de estos efectos las potencialidades del vampiro; adicionando además como truco de alta tecnología la técnica *morphig* con la cual logra en el epílogo final la mutación del rostro del *Drácula* envejecido al del príncipe Vlad. Así también los autores mencionados, comparten que la espectacularidad de las caracterizaciones del *Drácula* anciano, hombre lobo, hombre murciélago, estuvieron a cargo del maquillador Greg Cannom.

Como corolario de la puesta se destaca la música del film a cargo del compositor polaco Wojciech Kilar, quién se vuelve uno de los referentes de mayor pregnancia para unificar la puesta en escena. Coppola con su elección, decide alejarse de los músicos hollywoodenses regidos por las convenciones del sistema, buscando un acento eslavo o centro europeo para su *film* (Adam Mateu y Azcárraga Pascual, 2001).

Las particularidades de las composiciones musicales de Kilar se basan en frases reiteradas hasta la exasperación, con el objetivo de generar un efecto de estatismo; este flujo musical perpetuo, provoca que la convencional sucesión entre plano y plano que habilitan los cambios sonoros, de la sensación de detenerse. Ese es el efecto buscado por el director, para congelar el fluir de la vida en el objeto artístico: el *film*. (Cueto y Díaz, 1997)

Adam Mateu y Azcárraga Pascual, referencian en su texto una frase de Roberto Cueto que elogia las contundentes características de la música del compositor eslavo: "...su tono melancólico, cierta languidez fatalista muy eslava, su música lúgubre y agresiva a un tiempo, pero siempre teñida de una extraña concepción de belleza". (Adam Mateu y Azcárraga Pascual, 2001 p.83).

3.4 Montaje

El montaje es el último procedimiento que conlleva la realización de una película; es ese momento donde la magia se produce, donde el rompecabezas de piezas fílmicas se organiza para dar lugar a la historia que desde el guion se soñó contar. Así la autora intenta describir la esencia del proceso de montaje, cuyo arte se centra en saber disponer los elementos que conforman el relato. Aumont, Bergala, Marie y Vernet dicen al respecto: “El montaje es la organización de planos de un film, en determinadas condiciones de orden y duración” (2011, p.54).

Pero para esclarecer más aún los procedimientos del montaje, es importante dar a conocer las dos escuelas que se pueden evaluar como alternativas para este proceso. D’Espósito (2014) comenta las diferencias que evidencian ambas propuestas. Una de ellas, la más popular es la estadounidense que busca la transparencia del relato, el discurrir del *film* sin que el espectador perciba el cambio de plano u escena, donde la manipulación de las imágenes es imperceptible y donde el objetivo es lograr continuidad.

A este montaje se lo denomina invisible y se vale de dos recursos fundamentales para crear esta sensación de continuo: el corte en movimiento y el fundido encadenado. La otra escuela, es la soviética y, por el contrario, entiende que el mensaje surge de la sucesión de imágenes que se disponen sin manipulación alguna ni organización de espacio y tiempo; a este montaje se lo llama visible, *film collage*, donde las costuras se evidencian y el espectador organiza en su mente las ideas a partir del artificio.

Regresando al *film* Adam Mateu y Azcárraga Pascual (2001) expresan que *Drácula* de Bram Stoker se estructura dentro del llamado montaje invisible o transparente; siendo la exagerada fragmentación del espacio y la predilección de planos detalles y planos cortos, los grandes hitos efectistas que provocan golpes en el espectador, generando en él un cierto distanciamiento en el discurrir del relato que, a través de las constantes sobreimpresiones del *film* y el acentuado uso de fundidos encadenados, lo reinsertan en

los códigos de transparencia del relato clásico, que se fortalece en el uso de estas condensaciones metafóricas. Subrayando esta argumentación, los autores añaden que desde el prólogo que da inicio al *film*, se impone el ritmo de montaje que conducirá la historia: imágenes enérgicas descriptivas y sin actores, con pausas de presentación para los personajes principales y aceleración y frenesí frente a la irrupción de la violencia.

Otra de las características que revela el montaje y aporta un enfoque teatral en sintonía con la sobreactuación actoral, es el uso de la cámara en permanente movimiento; esta no detención, genera en el espectador una suerte de montaña rusa donde la agilidad de las imágenes se contrapone a los efectos especiales que intervienen en cada plano y, sumando al artificio de las actuaciones, provocan una excitación permanente en el espectador que presencia una muestra de cine espectáculo casi circense; a la que Adam Mateu y Azcárraga Pascual describen como: “una *opción estética propia*, muy coherente, que se distancia a propósito del paradigma clásico”. (2001, p.81).

Es importante destacar que también se empleó en el *film* además del montaje lineal o transparente, el montaje estroboscópico acelerado. Para situar al lector, la autora describe la escena donde se utiliza este recurso, que se corresponde con el punto de vista de *Drácula* cuando se convierte en lobo; siendo la cámara posicionada como una subjetiva de la mirada del monstruo para lograr una mayor espectacularidad en la escena.

Otra técnica que también cabe mencionar es la del montaje paralelo, donde se alternan dos escenas en función de potenciar la progresión dramática de ambas líneas del relato en un único sentimiento; así se narra el casamiento de Mina y Jonathan en paralelo a la vampirización de *Drácula* a Lucy, generando en el espectador la asociación de ambas situaciones en una única esta metáfora de amor, deseo, sangre, muerte y vida eterna.

Para cerrar este capítulo, Adam Mateu y Azcárraga Pascual describen en forma concisa pero contundente el producto fílmico con el cual su director Francis Ford Coppola, sella la impronta del posmodernismo en el lenguaje cinematográfico:

Drácula de Bram Stoker es un film que se presenta como un espectáculo rotundo, con una extraordinaria capacidad de entretener y divertir al público, que entra en la lógica de la sociedad de consumo, diseñado para ser consumido rápida, eficaz y compulsivamente como sucede con el universo del discurso televisivo y de la publicidad (Adam Mateu y Azcárraga Pascual, 2001, p.101).

Capítulo 4. Arquetipo vampírico: la personalidad disidente que habita en el inconsciente.

En este capítulo se desarrollará una evaluación psicológica del contenido de la película, los distintos sistemas de representación simbólica que Coppola utiliza para construir la mística del film. Se indagará en el concepto de lo monstruoso, sobre el cual Coppola construye el personaje protagonista de su *film: Drácula*.

Así también se relacionará la figura del vampirismo con la condición humana, conociendo el origen de los deseos y su lado oscuro; ese que habita en el inconsciente del ser humano y que el psicoanálisis definió como la sombra.

Objeto de estudio será también lo simbólico, la representación del bien y del mal, el enfrentamiento de Dios y el diablo, poniendo el acento particularmente en la sangre y en la cruz como signos que atraviesan la historia y representan paradójicamente sentidos ambiguos, tanto de vida como de muerte.

Otro tema de interés será la erótica que ostenta el mito de *Drácula*. Los vínculos entre la sexualidad y el instinto de muerte, su relación entre el deseo, la moral y la enfermedad; el cuerpo como cárcel de los sentidos o como carne sin alma.

Poder reconocer e interpretar los mecanismos de persuasión e identificación dirigidos al espectador, es la finalidad de este capítulo, para lo cual es menester descomponer el alto contenido simbólico plasmado en el *film*.

4.1 La sombra narcisista del no muerto

Feinmann (2011) reflexiona acerca de la figura vampírica y la entidad que el deseo humano de inmortalidad le confiere, frente al temor a morir, convirtiendo al no muerto en un ser que, paradójicamente, no puede serlo ya que está muerto y por tanto su relación con la existencia queda relegada a la nada.

Sin embargo el vampiro es un arquetipo pregnante desde lo trágico, condenado a la inmortalidad eterna, a la soledad y al deseo de sangre como elemento vital para aplacar la angustia de su inexistente vida. Así el mito del vampiro y su relación con la fe religiosa cristiana se vuelve inevitable. Junto a la esperanza de alcanzar la vida eterna en el Reino de los Cielos, convive por oposición la mística inmortalidad de la leyenda, estableciendo las consabidas polaridades: el bien contra el mal, la luz contra la oscuridad, dios contra el demonio, Van Helsing contra *Drácula*.

Siguiendo esta línea de pensamiento, la religión cristiana asocia la idea de la maldad con el demonio, vinculándolo con lo monstruoso. Esta palabra en la antigüedad identificaba figuras asociadas al mal, pero alejadas de la sociedad y sin una concepción corporal normal; en esta época, está tan asociada a los comportamientos de las personas que Foucault afirma: “el monstruo humano combina a la vez lo imposible y lo prohibido”. (1996, p. 61).

Concedido su carácter humano, la monstruosidad seduce, engaña y atrapa a su víctima convirtiéndose en su amo; el miedo será el factor desestabilizante que condena a la esclavitud. El hombre, cual ser humano, tiene deseos, y entre esos deseos está el de dominación; quien en el enfrentamiento se rinda a causa de sentir miedo será el sometido. En esta negación del otro se evidencia el carácter siniestro del ser humano.

Este pensamiento que antecede, reproduce lo que el filósofo alemán Hegel dio en llamar la Dialéctica del amo y el esclavo, en un intento de echar luz sobre la complejidad de la condición humana. (Feinmann, 2011). En idéntica sintonía Freud define la pulsión destructiva de la naturaleza humana:

... el ser humano no es un ser manso, amable, a lo sumo capaz de defenderse si lo atacan, sino que es lícito atribuir a su dotación pulsional una buena cuota de agresividad. En consecuencia, el prójimo no es solamente un posible auxiliar y objeto sexual, sino una tentación para satisfacer en él la agresión, explotar su fuerza de trabajo sin resarcirlo, usarlo sexualmente sin su consentimiento, desposeerlo de su patrimonio, humillarlo, infligirle dolores, martirizarlo y asesinarlo. {Homo Homini Lupus}. (Freud, 1994, p 108)

En la novela *Drácula*, Stoker espeja la figura del salvajismo y la monstruosidad, recuperando los rasgos de su amigo, jefe y consagrado actor dramático Henry Irving. Su naturaleza ególatra, distante e interesada, caracterizará al personaje protagónico: ser sin vida propia, que satisface sus necesidades a costa de consumir vidas ajenas. Fagocitado en su propia inseguridad y condenando su pasión por Irving a la oscuridad, Stocker libera su monstruosidad a través de las letras; dando entidad a la sombra, expresando su costado siniestro y enfrentando a la sociedad victoriana con su propia voracidad moral, que sólo exorcizará sus demonios con tolerancia y sacrificio.

Tanto en la novela como en el film de Coppola, se evidencia esta postura de Stoker. En una escena donde transgrede todo límite concebible, *Drácula* entrega a las mujeres vampiro un bebé para alimentarse. Así "...el más sagrado ícono de lo *civilizado*, la maternidad...desaparece en aras del cumplimiento del deseo individual.". Este discurso es revertido en el desenlace, a través de la disposición de Mina a entregar su alma, ya que "el modo de vencer al vampiro es a través de su opuesto, el sacrificio" (Cueto y Díaz, 1997).

Basada en las lecturas realizadas, entiende la autora que Stoker dialoga con la sociedad de su época a través de su texto, en un intento de detener tanta marginalidad, enfermedad y muerte, producto de la ignorancia y la irreflexión de la sociedad, visibilizando la oscuridad del ser humano y su negación del deseo del otro. "...se trata de hacer que aparezca el sujeto, el culpable, ese animal monstruoso y miserable en que corremos el peligro de convertirnos en cualquier momento." (Sartre, 1967, p. 652).

4.2 Hermenéutica de la sangre, dicotomía de vida y muerte

Adam Mateu y Azcárraga Pascual expresan en su texto las palabras con las cuales el príncipe Vlad Tepes desafía a Dios; "La sangre es la vida ¡Y será mía!" (2001, p.26)... mientras recoge y bebe en el cáliz la sangre que emana a borbotones de la cruz cristiana,

a la cual hirió con violencia clavando la espada en su centro; gesto de renuncia a la Iglesia a la que dedicó sus días de batalla.

La sangre derramada de Elizabetha, su esposa, será la justificación para el nacimiento de la Bestia. Su sangre inocente fue el precio de la venganza del baño de sangre enemiga con el que Vlad, también llamado El Empalador, tiñó los campos de batalla en cruentas matanzas masivas. El destino del Mal, eterna soledad y padecimiento, queda sellado en la última imagen que ven sus ojos: su esposa muerta junto a su fe y ambas surcadas por ríos de sangre que se convertirán en el único sentido de su muerte en vida. (Rivera Betancur, Osorio Osorio y Sánchez Zuluaga, 2006).

Para la autora *Drácula* se convertiría en la antítesis del cristianismo, ese anti Cristo, que como contra cara de Dios, no ofrece su ni carne, ni su sangre para la salvación y la vida eterna de sus fieles; muy por el contrario, se apodera de sus vidas para poder sostener su muerte eterna.

El mito del vampiro oscila, así, entre dos extremos definitorios. Primero, la naturaleza espiritual es corrupta (manifiesta en la maldición de la que es presa), la cual hunde sus fundamentos teológicos en el cristianismo. Segundo, la explicación científica, que luego proliferará sobre su carácter contaminante. Se trata, en este segundo caso, de un 'mal de la sangre', de un contagio. En el concepto moderno, se asume el vampiro como un monstruo moral, como un violador de la norma (Mora, 2007, p. 65).

El segundo extremo que explicita la cita que antecede, conduce a pensar en la sangre como estigma, como enfermedad. Al respecto Sontag (2003), comenta que juzgar una enfermedad como castigo, es hacer abandono del enfermo. Es de recordar que las pestes y calamidades colectivas en la antigüedad, eran entendidas como provocadas y no como soportadas por el enfermo, este no era un padeciente sino un provocador al que se debía aislar.

Así la sífilis, como asevera Sontag, enfermedad de transmisión sexual en el siglo XV, generó una de las frases más paradigmáticas que se puede asociar en la actualidad al

sida y fue expresada por el famoso médico alquimista Paracelso: “esa inmundada enfermedad contagiosa que entonces había invadido la humanidad...y que en castigo por la licenciosidad general infligió Dios”. (2003, p.130).

Coppola a través de las imágenes de su *film*, potencia un terror contemporáneo al contagio del sida y si bien la novela alude a la sífilis como enfermedad venérea de la época, la película alude al Sida al mostrar muestras de células amplificadas al microscopio.

Cueto y Díaz (1997) describen con precisión otra enfermedad también relacionada con la sangre, cuyas características exacerban el mito vampírico, y es la porfiria; la misma provoca la destrucción de la hemoglobina, fuertes hemorragias y los afectados no soportan la luz solar, su piel es muy blanquecina y frágil, consistiendo sus tratamientos en consumir preparados de sangre.

Así la sangre, sinónimo de enfermedad, de deseo, de alimento, de cura, de vida, de muerte; desde sus delgados hilos rojos hasta sus gotas severas, o desde sus ríos escalofriantes hasta explosiones bizarras, el rojo de su pasión, de su violencia y de su muerte invaden toda la pantalla. Feinmann (2011) analiza cómo Coppola plantea a través de la metáfora de los ríos de sangre en el altar con la que se inicia el *film*, un amor inmortal capaz de surcar océanos de tiempo hasta reencontrarse, un amor superador de la misma, incluso de la muerte; pero sólo podrán amarse como no muertos y como no muertos están condenados a beber la sangre de otros para seguir vivos.

4.3 Erótica del vampiro, ese oscuro objeto de deseo

...pude escuchar el chasquido que producía su lengua al lamerse los dientes y los labios y sentí su cálido aliento en mi cuello. La piel de mi garganta comenzó a hormiguear como ocurre cuando se acerca más y más la mano que va a hacernos cosquillas. Podía sentir la caricia suave y trémula de sus labios en la piel hipersensible de mi cuello y el duro contacto de los dientes afilados que se detuvieron allí. Cerré los ojos en lánguido éxtasis; esperé con el corazón palpitando fuertemente. (Stoker, 1897)

El acto vampírico en palabras de la autora, es metáfora del acto sexual; de hecho la figura vampírica, está asociada íntimamente al deseo, donde cada acción que ejerce el vampiro sobre su víctima connota el éxtasis que conduce una relación sexual, desde su avidez iniciática hasta la agonía de su final. Así, la acción de succionar la sangre de la víctima se traduce en una felatio, los colmillos en el elemento fálico y su inserción en la garganta el consumado momento de la penetración.

Respecto a la novela, Cueto y Díaz entienden que Stoker la utiliza como lienzo donde plasmar sus obsesiones, a causa de sus “sentimientos de culpa y de frustración sexual”. (1997, p.70). Esta interpretación está sostenida en la abundancia de pasajes que desbordan de connotaciones sexuales y que hacen pensar en la novela como una “transparente parábola sobre la sífilis” (1997, p.70).

Pero desde el punto de vista de Adam Mateu y Azcárraga Pascual (2001), si bien en el libro de Stoker toda la temática referida al sexo está asociada a lo prohibido, a lo monstruoso, a lo impuro, la intención de Coppola en los pasajes de sexo del film, está inclinada a evidenciar la necesidad de liberación sexual, aunque sin dejar de evidenciar las consecuencias de sus excesos.

Drácula elige como víctimas para saciar su sed de sangre a mujeres: Lucy, Mina y las vampiras; expresándose así la necesidad y el rechazo de Stoker por ese objeto de deseo que asocia al contexto victoriano de doble moral, prostitución y sífilis. La autora reafirma esta opinión, basada en la agresión y violencia que el escritor explicita en el acto de estaqueamiento y decapitación de Lucy, llevado a cabo por Van Helsing en compañía del flamante viudo y su ayudante Steward. Cueto y Díaz (1997) comentan este acto de furia desatado contra la portadora de la plaga, como un reflejo metafórico del resentimiento y temor de Stoker frente a la mujer, provocadora de sus bajos instintos y promotora de su mal, al constituirse en posible portadora de sífilis.

Pero si bien la mujer suele constituirse como objeto del deseo, no es excluyente; tanto la novela como el *film*, bordean con sutileza el tema de la homosexualidad. Ejemplo de ello es la escena donde *Drácula* reacciona con furia para espantar a las vampiras que intentan seducir a Harker: “Como os atrevéis ninguna de vosotras a tocarle? ¿Cómo osáis mirarle cuando lo he prohibido? ¡Atrás he dicho! ¡Este hombre me pertenece! ¡Cuidado con meteros con él, porque os la veréis conmigo!” (Stoker, 2012, p.85).

Otro tema que circunda la obra es la inclusión de la mujer no sólo en actividades privativas del hombre, sino también con libertad para expresar sus pasiones. Para Klinger (2012), este tema es revolucionario e instala la transformación de la buena mujer, amante esposa dedicada a su familia y al hogar, en una mujer sexuada.

Para la autora, Mina se constituye en el prototipo de la joven de moral y buenas costumbres que trabaja, estudia y además se permite tener deseos sexuales; esto la posiciona en un lugar de extrañeza para la época, el cual Van Helsing reafirma al describirla como el modelo ideal de mujer, donde convergen “cerebro de hombre” y “corazón de mujer”. *Drácula* sin embargo se establece como un personaje de predilecciones sexuales difusas y por tanto los límites de su rol masculino se desvanecen.

Cueto y Díaz entienden que tanto *Drácula* como las vampiras, revisten rasgos de animalidad asociados a su ambigüedad sexual, que otorgan ese tinte particular y característico de “angustia interna que transluce su novela” (1997, p.78).

Para concluir la autora sostiene que el mito del vampiro se constituye en la máxima representación simbólica del erotismo, en cuya fusión de metáforas sexuales se permite la liberación de los deseos más allá de los principios religiosos y sociales que condicionan todas las épocas.

4.4 Mito del doble, mutaciones corpóreas de lo siniestro

Drácula sufre cambios drásticos de personalidad asemejándose a otros personajes de la literatura entre los cuales quizá el más popular es el de doctor Jekyll, protagonista de la novela de Robert Louis Stevenson, contemporáneo de Stoker, titulada: *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde*, donde tras la faceta educada, respetable de un científico, se oculta su más violento y sádico alter ego.

Tanto Jekyll como *Drácula* evidencian casos extremos de desdoblamiento de personalidad, que para comprender en mayor profundidad, hay que remitirse a las teorías del inconsciente freudiano, donde el padre del psicoanálisis distingue dos estructuras básicas que articulan la personalidad: el Yo, asociado a la razón, que es el aspecto consciente o de lo conocido y el Ello, asociado a las pulsiones, espacio donde se alojan los deseos reprimidos, que es el relacionado con los aspectos inconscientes o desconocidos.

Töpfung y Rojo (2014) detallan cómo Freud a partir de la interpretación de los sueños, el análisis de los actos fallidos, de los chistes o dichos con doble intención, del estudio de conductas de la cotidianidad de los individuos, evidencia la existencia de estos dos niveles de actividad de la mente, a los que posteriormente le incorpora un tercer nivel que media entre el consciente y el inconsciente al que denomina Superyó, asociado a controlar las conductas morales del Yo. Un censor, un juez, una balanza entre el bien y el mal que actúa reprimiendo los desbordes del deseo del inconsciente,

Freud en la *Conferencia 31ª, La descomposición de la personalidad psíquica*, utilizó la figura del iceberg como metáfora para esclarecer aún más estos conceptos, explicando que en su mínima superficie visible, habita el Yo, la parte de la personalidad consciente, racional, que es visible a los ojos del mundo, en tanto subterráneamente, se oculta la otra cara, su doble, el lado inconsciente denominado Ello. Es en esa estructura de la

personalidad donde habitan los miedos, producto de algún hecho traumático de la vida y que la mente consciente destierra a la oscuridad, al olvido, a la represión.

La relación entre el Yo y el Ello puede compararse con la de un jinete con su caballo. El caballo suministra la energía para la locomoción; el jinete tiene el privilegio de fijar la meta y dirigir los movimientos del robusto animal. Pero entre el Yo y el Ello ocurre frecuentemente el caso nada ideal, de que el jinete tiene que guiar al caballo allí donde éste quiere ir. (Freud, 1984, p.72).

El *film* está contaminado de escenas de manifiesto conflicto entre el yo y el ello de sus protagonistas, que evidencian la cultura de represión de la sociedad victoriana de la época. Algunos ejemplos de manifiesta dualidad, conflicto interno y represión de deseo tienen a *Drácula* como protagonista, cuando durante la cena de bienvenida a Harker en su castillo en Transilvania, el conde evidencia una herida leve y accidental que su invitado se produce sin intención al manipular el cuchillo, debiendo reprimir su deseo de sangre, su monstruo interno; idéntica situación se observa en la escena en la que irrumpe en la habitación de Harker, en el momento en que éste se encuentra afeitándose, provocando que éste sufra un corte con la navaja debido a la sorpresa que le causó su ingreso. Si bien en ambas situaciones *Drácula* logra dominar su pulsión de poseerlo, queda expreso el sacrificio de autocontrol que debió realizar para reprimirla.

Pero el complejo estudio del inconsciente se complementa también con el aporte calificado de otros especialistas del tema. En este sentido, los autores Zweig y Abrams (1993), hacen referencia al arquetipo de la sombra que establece el reconocido médico psiquiatra Carl Jung, asociando lo impredecible del inconsciente, utilizando como metáfora a una sombra; entendiendo por sombra al lado negativo de la personalidad, aquello que se desea ocultar, su costado oscuro.

Herrero (2011), agrega a los conceptos vertidos sobre Jung la división que éste realiza acerca del inconsciente en dos postulados: el inconsciente individual, que es el mencionado estadio de la sombra y el inconsciente colectivo, que son los arquetipos o

patrones sociales de comportamiento ligados a imágenes que rigen la psiquis humana a modo de herencia universal.

Al respecto, la autora destaca que la mayoría de las apariciones del personaje de *Drácula* durante el film, se inician con una sombra agigantada de la silueta de su figura y en otras simplemente como una sombra amorfa que se precipita sobre el ambiente anticipando la llegada del Mal. Mal que algunas veces logra ser controlado por su portador, pero en otras se precipita transmutado en bestia, en lobo o en vampiro, dejando fluir su deseo sin posibilidad de censura alguna.

Ejemplo de esta ambivalencia es la escena donde Lucy se dirige cual sonámbula, a través del laberíntico jardín de la mansión Westenra, a encontrarse con *Drácula*. Mina la persigue desesperada hasta detenerse absorta frente a una escena de zoofilia, donde su prima está siendo poseída por una bestia. En el momento en que *Drácula* percibe la presencia de Mina, mira hacia ella, se encuentra y transmuta la cara de la bestia en el rostro del príncipe Vlad Tepes, que le habla y le prohíbe que lo mire.

En esta escena, continúa la autora, no sólo se manifiesta el desdoblamiento de personalidad del protagonista, a través del cambio que evidencia su rostro, sino que se condensan alusiones explícitas a lo onírico (sonambulismo, laberinto, vientos exacerbados, velos de la ropa de Lucy que por momentos la envuelven cual fantasma); exhibiendo a los sueños como conductores imprescindibles para atravesar la barrera del inconsciente y realizar lo reprimido; y que en este caso utilizan tanto *Drácula* como Lucy y Mina para revelar sus deseos reprimidos más promiscuos, el de *Drácula* de posición, el de Lucy de ser poseída y el de Mina de saciar su curiosidad al ver.

A modo de conclusión, Herrero (2011) expresa que Carl Jung establece que la identidad plena del individuo, su Sí Mismo, la completud de su identidad, se conquista cuando los conflictos del inconsciente individual (la sombra) y los arquetipos del inconsciente colectivo (los modelos heredados de conducta), logran convivir en armonía. En el film,

esta armonía es alcanzada en forma trágica por su protagonista, cuando logra exorcizar sus demonios al morir y redimirse en manos de Mina, en la misma capilla donde tiempo atrás yacía muerta su mujer y él abdicaba con furia y violencia de la iglesia a la que servía.

Capítulo 5. La identidad alienada del hombre posmoderno.

Este capítulo intentará establecer puentes que establezcan sincronía, entre los contenidos que se manifiestan en la novela de Bram Stoker que Coppola trasladó en imagen en su *film*, y los contextos sociales posmodernos; identificando y relacionando en ambos espacios, los diversos mecanismos de dominación con los que se hace posible la cohesión de las voluntades de las personas.

En este sentido, el *film* exhibe un decálogo de abusos de poder que persiguen el sometimiento y se evidencian en la imposición de disciplinas sociales, la vigilancia del vampiro y de la ciencia y de las elites sociales, las transformaciones del cuerpo, la pérdida de identidad, la demencia, y el ostracismo como mote y castigo para el diferente. En síntesis, la manipulación de la mente, la violencia y el sexo, como mecanismos de domesticación sellados con sangre.

Asimismo, la sociedad posmoderna, imperio globalizado al servicio del sistema capitalista, establece como mecanismos de control y dominio de poder a las nuevas tecnologías: internet, redes sociales, cámaras de vigilancia; como así también utiliza el mercado de consumo globalizado y los *mass media*, custodios del imprescindible pensamiento hegemónico que avale la estancia perenne del Nuevo Orden Mundial, plan ideado por los poderosos del mundo para empobrecer las mentes de las personas y colonizarlas a su voluntad.

En la novela de Stoker, como en el *film* y también en la sociedad actual, el lector, el espectador y/o ciudadano, son presa de contextos de angustia, desolación, pérdida de significado, ausencia de valores, automatización de los sentimientos, domesticación de sus cuerpos; todos imperativos que acatan convertidos en sujetos subordinados a la manipulación de intereses ajenos, desterrando al olvido su verdadera identidad y los deseos que los impulsan a ser.

Esta convergencia de sentido, es la que la autora intentará evidenciar como justificación a la perennidad del mito de *Drácula* y su identificación constante en el espectador a través de las épocas; que en ésta en particular, lo contempla cual sociedad zombie sometida a la voluntad del poder narcisista que la conduce y al que la masa se consagra, a causa del desencanto y el miedo que les inoculara.

5.1 Drácula y la era del vacío

El exordio del *film* de Coppola, presenta al protagonista como un héroe, un príncipe mercenario de las legiones cruzadas de la Iglesia católica y un amante esposo de su mujer Elizabetha. *Vlad Tepes* se presenta ostentando un pasado, objetivos, familia y sentimientos que no se priva de expresar: de amor por su mujer, de convicción por su causa, de determinación ante el objetivo en la batalla y, posteriormente, de furia para con sus enemigos que gestan el suicidio de su esposa, de desconsuelo ante su cadáver y de indignación, violencia y cólera exacerbadas frente a la traición de la Iglesia, a la que pese a haber honrado con su vida, determina sin piedad, la condena al infierno de Elizabetha por suicidio.

Pero ese relato representa lo histórico, el pasado, lo que fue. A partir de los créditos de inicio, no sólo el personaje sufre la metamorfosis esperada, sino el clima en el cual el *film* sumerge al espectador. Del ritmo y el realismo cruento que enmarca la fábula de guerra, que Coppola decidió con libre albedrío incorporar en un inicio, se muta a una secuencia ya encabalgada en la historia de la novela, donde las sensaciones que se transmiten son por definición híbridas.

La desolación representada por el contexto de la abadía de Carfax sumergida en la niebla londinense, la locura personificada en Renfield clamando desde su celda por su amo, la insensibilidad de la conversación entre Harker y su jefe en el estudio de abogados, recibiendo el anuncio del viaje a Transilvania, y la melancolía de la despedida entre Mina

y Jonathan, donde la pasión es sólo un espejismo retratado en el marco de un jardín bucólico.

Este desdoblamiento social que plantea la película, refleja en su segunda instancia un clima inhóspito, de desconcierto, de fragmentación, de cambios temporales, espaciales y hasta identitarios, y constituye el hilo de Ariadna que liga la vida decadentista de la sociedad victoriana narrada por Stoker con la vida líquida, calificativo que emplea el sociólogo francés Zygmunt Bauman para definir a la sociedad contemporánea. "...la vida líquida es una vida precaria y vivida en condiciones de incertidumbre constante." (2006, p.10). Esta calificación establece también la diferencia con las estructuras sólidas de modelos sociales anteriores, entendiendo por ellas el Estado, la religión y la familia, como patrones fundantes de un orden basado en tradiciones heredadas.

Asociando esta argumentación con el *film*, se puede interpretar a la Iglesia como institución reglada y dominante en la que se representa la sociedad sólida; en tanto la sociedad líquida será reflejada en *Drácula*, como símbolo de lo mutante, lo efímero, lo errante y lo perecedero.

Así el vampiro reviste en la fluidez de su esencia una corporeidad evanescente que le permite un desplazamiento incesante y una amplia capacidad de adaptación a los cambios. En este sentido se constituye en un representante factible de la posmodernidad, erigida como espacio de tránsito continuo, donde el instante ya es caduco y la búsqueda de nuevos intereses permanente.

Esta era del vacío, denominada así por el filósofo francés Gilles Lipovetzky, tiene como corolario de la pérdida de valor de las instituciones sociales otra debacle que es el desinterés por el otro, el extremo individualismo que conlleva a la indiferencia y al aislamiento: "El Yo ya no vive en un infierno poblado de otros egos rivales o despreciados, lo relacional se borra sin gritos, sin razón, en un desierto de autonomía y neutralidad asfixiantes". (Lipovetzky, 2006, p.48).

Tanto *Drácula* como el hombre hipermoderno, están atravesados por ese narcisismo que impone la cultura del bienestar, donde lo que importa es la satisfacción inmediata de los deseos, el culto al cuerpo y la libertad en las determinaciones, lejos de concepciones morales represoras. “Vivir en el presente, sólo en el presente y en función del pasado y del futuro...”. (Lipovetzky, 2003, p.51).

Sobre este punto, se recupera en el *film* la estética con la que se presenta *Drácula* tras su llegada a Londres, surgiendo del ataúd bruscamente, y con un aspecto joven, vigoroso, energizado, que retoma la fisonomía del príncipe *Vlad Tepes* pero muy rejuvenecido. En escenas posteriores, se evidencia el hedonismo del príncipe en el cuidado de cada detalle de su vestuario, su peinado y sus accesorios; asimilándose así a la cultura de cuidado del cuerpo que en la sociedad actual promociona el deporte y las cirugías plásticas como herramientas indispensables de reciclaje del envase corporal, en la lucha contra el envejecimiento, buscando alcanzar el milagro de la inmortalidad.

Así también esa sed de sangre del vampiro, esa necesidad imperiosa de consumir el líquido vital de un cuerpo transformado para el monstruo en objeto de deseo; se puede relacionar con la ansiedad de consumo del hombre actual, donde cada deseo adquirido se transforma en la búsqueda de una nueva necesidad a aplacar, entendiéndose por necesidad cualquier instancia personal u objetual que quisiera poseer. Retomando a modo de reafirmación de lo dicho las palabras de Bauman:

La vida líquida es una vida devoradora, asigna al mundo y a todos sus fragmentos animados e inanimados el papel de objetos de consumo: es decir, de objetos que pierden su utilidad (y, por consiguiente, su lustre, su atracción, su poder seductivo y su valor), en el transcurso mismo del acto de ser usados. (Bauman, 2013, p.18).

A modo de conclusión se interpreta que tanto la sociedad de Stoker como la actual, padecen la ausencia de un andamiaje de valores históricos que las contenga, donde el desapego o la imposibilidad de evidenciar afecto las rigidiza, donde el hastío se compensa a través del consumo frívolo y los individuos están vacíos, carentes de vínculo

empático con el otro, generando desde esa inercia que habitan, el canibalismo que los destruye como sociedad.

5.2 *Drácula* y la tiranía de la comunicación

La exitista sociedad actual, exige a quienes ambicionan integrar sus circuitos el pago con su alma. Quienes quieran pertenecer a ese mundo deben estar dispuestos a todo cambio que se les asigne, incluso aquéllos que tengan que ver con sus valores más arraigados. El éxito entendido en los términos ejercidos por el poder narcisista, no sabe de afectos, ni de lealtades, ni de compromisos y la determinación de alcanzarlo implica la pérdida de toda concepción de vida anterior.

Si la inmortalidad simboliza uno de los escalones tan altos como imposibles a alcanzar para los humanos, podría decirse que *Drácula* ha pagando con su alma el esfuerzo. Sumido en el desconsuelo tras la pérdida de sus ideales y con la determinación de cancelar todo vínculo con el mundo de los vivos, que siente lo ha traicionado, elige habitar la soledad, el desarraigo, la nostalgia, la violencia, la sangre, la muerte.

Recuperando al respecto una escena del *film*, donde *Drácula* dialoga con Jonathan, evocando sus antepasados y comentando los lazos contrariados que los unían a la Iglesia, se trasluce la melancolía legendaria que lo atraviesa al observar su joven rostro en un retrato y al manifestarle a su invitado el orgullo que siente de ser el último descendiente de Atila, frase explicitada con violencia y empuñando su espada, al percibir el más mínimo sesgo de burla frente a su relato.

Si bien *Drácula* expresa en esta escena cierta remembranza de sus épocas pasadas, frente al peso de los siglos que se autoimpuso, eligiendo convertirse en el ángel caído de la Iglesia; no deja de ejercer con despótico sadismo su poder de sometimiento, frente a la insignificancia y el miedo que sabe provoca en sus víctimas.

Este colonialismo del vampiro sobre los cuerpos que somete, se asemeja a la conquista del pensamiento de la sociedad actual, que el poder hegemónico ejerce utilizando a los medios de comunicación de masas denominados *mass media*: radio, televisión, periódicos, internet. Estos aparatos ideológicos al servicio de los monopolios dominantes, tienen como objetivo difundir una ideología determinada sobre sus múltiples consumidores, con la finalidad de inocular información seleccionada y/ o organizada, a modo de generar la respuesta social que necesitan obtener para sus fines de conquista.

Cabría preguntarse cuáles son realmente los tres poderes. Ya se aprecia que no son precisamente los de la clasificación tradicional: legislativo, ejecutivo, judicial. El primero de todos los poderes es el económico. Y el segundo ciertamente es el poder mediático. De forma que el poder político queda relegado a una tercera posición...los *media* han ascendido, han ganado posiciones y hoy se sitúan como instrumento de influencia (que pueden hacer que las cosas cambien) por encima de un buen número de poderes formales. (Ramonet, 2003, p.32).

Esta globalización de la información, tal cual la rutina del vampiro para saciar su sed de sangre, somete a su audiencia a largas dosis de consumo de violencia, injusticia, tortura y muerte, provocando en la población sentimientos de desasosiego, paranoia, inseguridad, miedo; sentimientos que reafirman la hegemonía del poder que maneja los medios, que cual vampiros se regocijan con el padecimiento de sus víctimas en pos de lograr su objetivo: mantenerlas desangradas y sin fuerzas para jamás aventurarse a despertar de ese letargo tortuoso.

Ejemplificando este escenario, se describe la secuencia donde Jonathan, desobedeciendo las indicaciones de *Drácula*, decide internarse en el ala prohibida de su castillo. Las situaciones que afronta cargadas de detalles fantásticos donde la ley de gravedad deja de existir, para propiciar que ratas corran sobre los techos, o que el líquido de un gotero que destapa se escape en forma de gotas en ascenso, se pueden asociar a la construcción fantástica de las noticias, montadas sobre un escenario lo suficientemente atractivo como para seducir la atención de la víctima. En este caso Jonathan, asignando al vampiro claro está, el lugar de cerebro ejecutor. Voces femeninas seductoras

introducen al incauto Jonathan en la escena siguiente donde en una habitación cubierta en el suelo con telas que parecen flotar, lo invitan a recostar su cuerpo en ellas; desde las telas surge entre sus piernas una mujer desnuda y otras dos una a cada lado de su cuerpo. Una orgía de placer y sangre sucede. Jonathan queda atrapado entre la repulsión y el deseo y, cual espectador actual, se vuelve un esclavo que yace sin fuerzas a su destino indolente, víctima del vampirismo que lo desangra sin cesar.

5.3 Drácula y la vigilancia de la sociedad digital

El desembarco de las nuevas tecnologías desde hace poco más de dos décadas, ha desencadenado un cambio histórico cultural, que sólo tiene como precedentes las escasas oportunidades en las que la evolución industrial y/o tecnológica, modificó con su surgimiento el sistema productivo de la sociedad. El Nuevo Orden Mundial, plan anunciado por George Bush padre en el año 1990, días previos a la invasión a Kuwait, pronosticaba los cambios que las políticas neoliberales ya estaban implementando.

Este programa se resume en las palabras de Paul Wolfowitz, subsecretario de defensa de la administración Bush, publicadas en un artículo del periódico New York Times:

Nuestro primer objetivo es prevenir el resurgimiento de un nuevo rival...que pudiera representar una amenaza comparable a la de la antigua Unión Soviética...EE.UU. debe dar prueba del liderazgo necesario para establecer y garantizar un nuevo orden mundial capaz de convencer a los competidores potenciales de que no deben aspirar a un papel regional más importante ni adoptar una postura más agresiva para defender sus intereses legítimos...debemos representar los intereses de los países industrializados lo suficiente como para disuadirlos de competir con nuestro liderazgo o de tratar de invertir el orden político y económico establecido...debemos conservar los mecanismos de disuasión ante competidores potenciales que se vean tentados de jugar un papel regional más importante o un papel global. (Meysan, 2005).

Así el capitalismo como poder económico consumado, expande su poderío de conquista valiéndose de dos armas estratégicas de dominación masiva, una de ellas es la globalización de los mercados, a través de los tratados de libre comercio internacional que les garantizan un futuro ampuloso a costa de la miseria de muchos comercios que

caerán ante la iniquidad competitiva. La otra arma la constituyen las denominadas tics, tecnologías de la información y la comunicación, que con el advenimiento de internet y las redes sociales de comunicación permiten el control y el sometimiento de la voluntad de sus ciudadanos.

Drácula también ejerce su dominación a través de estas armas. Tanto en la novela de Stoker como en casi todos los films que le rinden culto, la globalización se expresa. El temor generalizado acucia a los pobladores de los Montes Cárpatos, el nombre del conde es sinónimo de desgracia y viajar al castillo o aún peor planificar una estadía en él, un absurdo sólo posible en la mente alienada de un extranjero errante. Todos saben que el mal existe y puede atraparlos, sembrando la peste y la muerte con su presencia. De ella se resguardan silenciando su nombre, colocando ristras de ajo y portando crucifijos.

Pero *Drácula*, también expande su conquista a otros mundos, encontrando en Lucy su primera víctima, a la que inducirá en principio a través de los sueños. De esta manera el efecto globalizador del vampiro, instala en Londres otra sucursal del miedo y un nuevo mercado para su deseo; mercado del cual ostenta el monopolio a perpetuidad.

Pero, para sostener estas empresas, tanto el imperio americano como el imperio del vampiro, deben articular las herramientas de control que sostengan sus conquistas. Para ello se torna imprescindible la instalación de un sistema de vigilancia. Al respecto, Bauman (2013) menciona el método panóptico como un medio clave para facilitar la vigilancia de los reclusos, la cual era posible debido a la disposición semicircular de las celdas, y con un vigía en el centro de ellas, que no sólo tenía la visión total de lo que acontecía, sino que podía ver sin ser visto. Afirma también que el mundo actual es post panóptico, ya que quienes ejercen la vigilancia pueden desaparecer o estar, pero en lugares inimaginables.

Estas estrategias de control a distancia, paradójicamente son aceptadas por los propios vigilados. Estos dispositivos son en la inmensa mayoría adquiridos por los usuarios,

cargados por ellos con sus datos personales, y compartidos a través de las redes sociales que utilizan internet como autopista virtual de contacto y comunicación.

Internet propicia entonces el nacimiento del hábitat territorial llamado aldea global, donde sus nativos digitales, adoradores autistas de la web, de la inmediatez de las comunicaciones, del fingimiento de la realidad, de la exacerbación del consumo de objetos innecesarios, de la simulación de su propia persona y de la posibilidad hedonista que le brinda la red de trascender su vida al mundo, no sólo consumen la información que el aparato ideológico dominante les brinda, sino que también se vuelven productores y propagadores de la misma biblia de banalidad que les han inoculado.

Retomando el film, la vigilancia del vampiro sucede casi en forma permanente, y no sólo desde su protagonista que sin duda es quién utiliza estrategias de control para acceder a sus víctimas; también la vigilancia se instituye en la figura de Van Helsing como médico tratante de Lucy, como cazador del vampiro y como representante de Dios en un intento de restablecer la disciplina perdida. Se destaca que el actor Anthony Hopkins quien protagoniza a Van Helsing, interpreta también en el prólogo con el que inicia el film, al cura que condena a Elizabetha al infierno por quitarse la vida.

También se puede mencionar como vigilancia, la que ejerce el prometido de Lucy Westenra: Arthur Holmwood, al contratar al Dr. Van Helsing, para salvar a su prometida del mal que la afecta; mal que la transforma a los ojos recatados de la alta sociedad, en un ser deseoso, sensual, sexual, desinhibido, claras manifestaciones de enfermedad para la época victoriana en que transcurre el relato.

Pero la herramienta de vigilancia más eficaz y sin dudas la más traicionera, es la que utilizará Van Helsing para doblegar al vampiro. Con procedimientos de hipnosis ejecutados sobre Mina ya vampirizada y en contacto mental con *Drácula*, le confiesa a sus cazadores la trayectoria que realiza el carruaje que traslada al vampiro, hacia el castillo en los Cárpatos.

Otros ejemplos puntuales de vigilancia pero esta vez vinculados a establecer puentes entre *Drácula* y la sociedad actual son: la necesidad desenfrenada de consumo de sangre para sobrevivir del no muerto, comparada con el apremio por consumir objetos prescindibles para compensar la vida vacía de los individuos; la erótica exacerbada de vampiro corporizándose en animales, fluidos o en sombras en pos de poseer a sus víctimas, confrontada con la máscara virtual con la que las personas se ofertan en la web para vincularse con un otro; la conexión telepática que *Drácula* mantiene con sus vampirizados, en sintonía con la inevitable comunicación vía chat, whats up, mensaje, e-mail, o cuanto medio líquido, distante y enmascarable para el individuo ofrezca la red; la velocidad de desplazamiento del vampiro cotejada con la velocidad que permiten hoy las comunicaciones digitales; la seguridad que le ofrece el ataúd a *Drácula* para ocultarse de los humanos, en similitud a la protección ofrecida por computadora al usuario, y que utiliza para simular otra identidad; la orgía vampírica que no admite reflejo más allá de la imaginación del sodomizado, en sintaxis con las propuestas de sexo virtual ofrecidas por la web.

El que está sometido a un campo de visibilidad, y que sabe que lo está, reproduce por su cuenta las coacciones del poder; las pone en juego espontáneamente sobre sí mismo; inscribe en la relación de poder en la cual juega simultáneamente los dos papeles; se convierte en el principio de su propio sometimiento. (Foucault, 2008, p.235).

Como cierre se concluye, que este sistema globalizante que reza tecnología y progreso, oculta tras su fachada vanguardista al mayor régimen totalitario impuesto para captar la voluntad humana. Con estrategias de seducción, sumisión y vigilancia electrónica, somete a la sociedad a la proyección permanente de una fábula de realidad premeditada, con fines de dominación económica mediática, política, y territorial; propiciando incluso la mercantilización de la existencia misma, con un negocio tan eficaz, como es la posesión de un ejército de almas no rentado.

5.4 Drácula, cuerpo y simulacro

Baudrillard (1978) denomina como cultura del simulacro a un mundo de apariencias tan seductor como el enmascaramiento que propone, donde la realidad cedió terreno a la hiperrealidad, dejando de la primera sólo una vaga concepción y reconstruyendo sobre su propuesta de inicio otra, tan altamente atractiva y superadora, que arroja al olvido la concepción que le dio origen.

La fragilidad, la vulnerabilidad, la pérdida de utopías, los lenguajes de lo efímero, las creencias sin fundamento, son las características que definen al hombre hipermoderno, que proyecta en la incertidumbre del instante, su futuro sin horizontes claros, delineado entre signos de interrogación.

Esta nueva concepción de la mirada sobre la realidad, impacta a nivel social, estableciendo nuevos códigos, introduciendo a la apología del consumo, incitando a habitar la cultura del simulacro, de la fantasía, de la interpretación de la realidad, consolidando individuos cuyas características responden a las de un zombie.

Su cuerpo, domesticado por el bombardeo de los discursos mediáticos, va modelando su figura, sus hábitos, su manera de relacionarse y hasta de vestir, en la búsqueda de lograr insertarse en los circuitos a los que le ordenan pertenecer, ignorando el costo de perder su identidad, sus valores y sus propios deseos.

A esta sociedad sin valores donde la frivolidad, lo superfluo, lo instantáneo y lo banal, son el paradigma que se impone a replicar, se la denomina la sociedad del espectáculo, referenciada así por el nivel de irrealidad que prodiga, que no sólo priva de libertad al individuo, sino que lo somete a un mandato de hallar satisfacción en lo idiotizante.

El espectáculo se presenta al mismo tiempo como la sociedad misma, como una parte de ésta y como *instrumento de unificación*. En tanto que parte de la sociedad, es expresamente el sector que concentra todas las miradas y todas las conciencias. Precisamente por estar *separado* este sector atrae la mirada engañada y la falsa conciencia; y la unificación que lleva a cabo no es otra cosa que el lenguaje oficial de la separación generalizada. (Debord, 2008, p.32)

El individuo se convierte así en un espectador alienado, la propia contemplación que lo sujeta a los medios, ya sea el televisor, su computadora, o su celular, le roba su preciado tiempo de vida, perdiendo el interés por saber por sí mismo cuáles son sus propios intereses. En este adiestramiento, va perdiendo su gestualidad, sus gustos, sus modismos de lengua, construyéndose a imagen y semejanza que la dictadura del dios moda, tendencia, o cualquier otro dictamen comunicacional reserven para él.

La sociedad posmoderna se convierte así en la sociedad de las apariencias, donde el ser se construye por el deber ser y ese deber ser le permitirá transmutar en un parecer; con una identidad sin referentes más allá de la reproducción de una realidad subjetivada, acorde a los condicionamientos sociales que le imponen representar.

En este contexto el cuerpo es el envase a acondicionar, donde la disciplina a las imposiciones normadas, la domesticación a los discursos sociales y la mimesis impuesta por los modelos de exitismo difundidos por los medios comunicación, serán las pautas que regulen la manipulación de su recipiente, donde impactarán sin pudor además de las imposiciones sociales, los avances de la ciencia, la tecnología, la medicina, la biología y cualquier otro desarrollo evolutivo que conceda al cuerpo su perpetuidad como objeto deseable.

En este sentido, *Drácula* forma parte de la llamada cultura del simulacro, ya que es un relato que nace en el año 1897 de la mano del escritor Bram Stoker, como un intento de escapar desde la fábula a la doble moral de la sociedad victoriana de la época, donde un puritanismo acérrimo enmascaraba el libertinaje más transgresivo. Stoker convertido en *Drácula*, vivencia para sus lectores, esa realidad que le permite Ser desde el papel, acercando a sus lectores sus padecimientos más ocultos materializados en lo monstruoso: agresiones sexuales, sífilis, homosexualidad, entre otras.

En referencia al cuerpo, el film de Coppola contempla el del protagonista como una prisión posmoderna, donde su ser padece múltiples transformaciones de acuerdo a las

máscaras que el contexto social de la historia le imponga exhibir. Así se presenta como un guerrero imbatible dentro de la armadura en la que homenajea al príncipe *Vlad Tepes*; o como un anciano extravagante perteneciente a la prestigiosa y temida Orden del Dragón; también lo hace como el hombre-bestia que posee a Lucy en una escena sádica de sexo zoofílico; además se convierte en el joven y atractivo príncipe valaco que busca conquistar a Mina y también en el vampiro gigante que se desmembra en un sinfín de ratas huyendo del ataque de Van Helsing.

Esta metamorfosis permanente que transmuta al protagonista máscara tras máscara, lo instala en un no lugar de identidad, mitad bestia mitad humano, que se evidencia participando al espectador del momento de la transformación en la escena donde encerrado en el ataúd en viaje a Londres, su cuerpo se contorsiona envuelto en una masa viscosa, que cual oruga va componiendo su nueva imagen. A posteriori se lo ve nuevamente en la piel del príncipe *Vlad Tepes*; para volver a mutar en la escena donde Mina lo abandona y su joven rostro comienza a resquebrajarse, hasta regresar al que condensa el peso de los miles de años de soledad que lo condenan.

La película conversa con la época actual, evidenciando sus puentes de contacto a través de la fractura de la identidad de los protagonistas. Así *Drácula* podrá proponer a un monstruo temible ávido de sangre y transmutar en amante sufriente, capaz de surcar océanos de tiempo en busca de su amada; Lucy representará el linaje, la educación, la elegancia de su clase para desbordar en un ser desenfrenado sediento de sexo; Helsing impondrá en su figura la disciplina de la ciencia para convertirse en un cazador desequilibrado; Jonathan compondrá un encorsetado, temeroso y frígido abogado para derivar en un osado y decidido hombre de armas en defensa de su esposa y Mina interpretará a la inocencia, la ingenuidad y la curiosidad femenina, para desatar su pasión por el vampiro, tan culpógena como asesina de ese mal que padece.

La adhesión a la disciplina, a la domesticación corporal, a las reglas institucionalizadas, es el corolario de este film, donde la pasión conduce a una muerte en vida, que sólo alcanzará la paz en el adormecimiento de las emociones. Evidencia también cómo la ciencia y la religión contribuyen en el adoctrinamiento de las debilidades de la carne y en la redención de las almas vampirizadas, a las que castiga con la decapitación y clavando una estaca en su corazón, con el pretexto de ayudar a alcanzar la vida eterna.

Pero la eternidad buscada es otra, la perpetuidad de su reinado milenario que asevera a través del horror la muerte de los sentidos y la despersonalización del cuerpo del diferente; reafirmando así el consabido discurso eclesiástico que promueve el camino de los fieles hacia la luz a través de la obediencia, la castidad, la penitencia, la resignación y el perdón; claro está, siempre que no piensen, no sientan, no se expresen y sean entes lo suficientemente maleables en función de aquello que les exijan ser.

La creencia en la realidad forma parte de las formas elementales de la vida religiosa. Es una debilidad de entendimiento, una debilidad del sentido común, y la última trinchera de los celadores de la moral y de los apóstoles de lo racional. (Baudrillard, 2000, p.52).

En este proceso de muerte y resurrección del ser, que el individuo padece como tránsito de adaptación a las nuevas convenciones sociales ordenadas; en este contexto, las celebridades que surgen a partir de los *mass media*, se vuelven su modelo de identificación. El ser famoso no sólo condiciona un nuevo poder adquisitivo para la vida, lleva implícito la concreción de la fantasía del ser mirado, ser codiciado, trascender en la historia. Bauman refiere que la búsqueda del individuo a través de sus sueños de fama es "... transformarse en un producto deseable y deseado" (2011, p.27).

Lipovetsky (2000) explica al respecto, que lo complejo no sucede sólo al adquirir un modelo de identificación tan vacío como efímero, sino que estos ídolos de barro provocan que el individuo sienta un rechazo por su vida a la que siente insignificante.

Retomando a *Drácula*, el personaje de Renfield es quién se ajusta a esta argumentación: un ilustre vendedor de bienes raíces, muy bien conceptuado por la empresa, pero que regresa de Transilvania en estado de desequilibrio, por el cual se lo encierra en la abadía de Carfax bajo la observación. Si bien el espectador sabe del mal que aqueja a Renfield, éste ha podido de alguna manera regresar a su país de origen; sin embargo no retorna a su vida anterior, le resulta demasiado ajena, demasiado absurda; más que la celda del manicomio que lo aloja y donde en su mente perdida espera el retorno de su ídolo, alimentándose de insectos y sin dejar de clamar por él.

Esta soledad que Renfield transita y de alguna manera elige, se espeja en el desapego emocional que expresan los individuos de la sociedad de hoy, donde los vínculos afectivos se vuelven tan evanescentes como la simulación tácitamente aceptada por las partes involucradas.

Esta simulación se hace factible a través de las comunicaciones, hoy denominadas conexiones. Estas conexiones ya sea sucedan a través del celular o del computador, han reemplazado la objetividad del encuentro, la necesidad de escucharse e incluso de un acercamiento corporal. Así también, la posibilidad de dialogar a ciegas que habilitan diversas redes sociales, no sólo posibilita adquirir a través de un avatar ficticio y una postura teatralizada, cualquier personalidad que se desee adoptar, sino también la chance de poder eliminar esa conexión, en el mismo momento en que se decida.

En este destierro del sentimentalismo conviven los frágiles vínculos de la sociedad posmoderna, que regresando a *Drácula* se pueden asemejar observando la interpretación del personaje de Lucy. Esta, haciendo uso de todo su histrionismo, durante la fiesta en la mansión Westenra, coquetea con sus tres pretendientes: Quincey, Morris y Steward. Simulando actitudes sensuales que extrajo de la protagonista del libro *Las mil y una noches*, establece diálogos fragmentados con cada uno de ellos incentivándolos a creer ser su elegido, para al mismo instante reiterar la situación con otro de ellos; claramente

se puede asemejar su actitud a los vínculos virtuales actuales, llenos de frivolidad, hipocresía, falta de sentimiento y de compromiso.

Otro fragmento del film que puede vincularse a la cultura del simulacro, es el encuentro del *príncipe Vlad Tepes* y Mina en el cinematógrafo. Allí, el escenario mismo plantea la realidad simulada, involucrando a los protagonistas como espectadores, del mismo contexto ficcional que ellos están ofreciendo al espectador.

En esa misma escena el príncipe observa a Mina con la intensidad de años de deseo de encuentro, mirada a la cual Mina reacciona incómoda alejándose. Relacionando esta situación con los vínculos que se establecen en forma virtual, se destaca el rol sustancial de la mirada, ese contacto imprescindible que habilita los sentimientos y la posibilidad de conocer al otro y que claramente las nuevas tecnologías interrumpen desarticulando la empatía del encuentro.

En el film se expresa la dificultad de acercamiento de los opuestos: príncipe, plebeya; extranjero, nativo; transgresión, obediencia; sadismo, dulzura; muerte y vida; estos calificativos que describen a los protagonistas, se ven acentuados en los límites que impone la sociedad victoriana, donde el deber ser frente a la mirada del otro todo lo embarga. Y si bien el príncipe transgrede los límites por cultura y prepotencia, no así Mina que se inquieta al punto tal, de que pese a su deseo, intenta alejarse; siendo retenida por el príncipe que mirándola a los ojos le expresa con tono categórico: “No me temas”.

Es en esa frase de *Vlad Tepes* a Mina, definitivamente se expresa el secreto potencial de lo virtual, como espacio no sólo de simulación y desprendimiento sin culpas de los vínculos realizados, sino por sobre todo de ocultamiento de los profundos miedos que los individuos sienten a exponerse, a mostrar su verdadera identidad, su sí mismo.

En ese sentido, el cine como uno de los eslabones fundacionales de la cultura del simulacro, conforma el espacio de los sueños, el lugar donde las fantasías tienen permiso de ser vividas, el sitio donde el espectador elige enfrentar sus miedos, disfrutarlos, padecerlos. En esa oscuridad compartida, no hay sitio para los prejuicios, ni barreras para las represiones. El cine cual morada del vampiro se vuelve entonces el escenario del deseo, la mirada del espectador la sangre de su codicia y el silencio ese suspenso expectante a esperas del ansiado sometimiento; ese que sólo logra una historia reveladora que logre identificación con el Ser.

Conclusiones

Drácula cual metáfora del mal, expresa el lado oscuro del ser humano, ese alter ego que permanece en las sombra del inconsciente y a hurtadillas se desliza en las noches, para filtrar en sueños pesadillezcos los momentos que el consciente desechó al olvido, permitiendo poner en escena el personaje que se cree permite sobrevivir.

Así la identidad se construye en la ambivalencia, cual mosaico montado sobre la base de estados de ánimo que se expulsan y se acercan, dependiendo de cuán abierto esté ese canal de comunicación interna del Ser, donde las bondades y miserias habitan en pugna, esperando permiso para surgir.

Pero la personalidad no se construye tan sólo con determinaciones individuales del ser basadas en experiencias personales, influyen también sobre su desarrollo la herencia genética, las tradiciones culturales, el espacio y los vínculos donde su raíz se gesta; en síntesis, el escenario que el destino concedió en suerte.

El contexto participa entonces en la resultante de carácter del individuo, que mediatizado entre sus dones y la influencia externa, propondrá al mundo el rostro que su narcisismo representado a través del ego, se expresará empujado por su voluntad de superación; concediéndose a sí mismo la elección de vida que su amor propio le permita alcanzar.

Pero *Drácula*, no sostiene en soledad su elección de escoger el lado oscuro. Su egocentrismo sumado a su voluntad de alcanzar la meta, le otorgó ni más ni menos que el reinado de las sombras, como premio a su cólera frente a la traición de Dios. Traición que merece ser mencionada como ejemplo de gestación de maldad y que es paradójicamente provocada por Dios; un Dios que se manifiesta tan egocéntrico como castigador, al condenar el alma de su amada al infierno por desobedecer sus reglas, al quitarse la vida sin su permiso frente al dolor intolerable de pensar sus días sin su esposo al que cree muerto.

Así a *Drácula*, pese a haber sido el más fiel lacayo de la Iglesia, no se le concede indulgencia alguna; y su ira frente a la injusticia de la Institución que idealizaba y su amor inconmensurable por su esposa fallecida, lo condena a vagar en la oscuridad de tinieblas eternas en busca de rescatar su alma.

Pero como todo rey, *Drácula* al igual que Dios, necesita un séquito servil que lo reconozca como tal, que avale su poderío y que desde el temor más acérrimo expanda su mandato de egoísmo; acompañándolo en su agonía, viralizando el mal de su desconsuelo en busca de seguidores, mientras adulan con su complicidad la permanencia de su imperio a perpetuidad.

Interpretando la fábula cómo metáfora de la historia, la sociedad posmoderna, cual laboratorio de Orwell sometido al ojo del Gran Hermano o como niños eclipsados danzando al compás del flautista de Hamelín, celebra su ignorancia, apatía e indiferencia, sometida al designio de la voluntad de los poderes dominantes.

Colonizada por el nuevo orden mundial que establece la globalización como proceso de intercambio de bienes a través de tratados de libre comercio y de interrelación de la información a través de las nuevas tecnologías de la comunicación; la sociedad se transforma en un campo de concentración, donde el objetivo de exterminio es la muerte de los ideales de sus individuos, conquistando sus mentes a través de la inoculación de un apocalipsis informativo.

Este aparato ideológico organizado debe mantenerlo vivo para sostener su reinado, pero lo suficientemente despojado de esperanzas como para provocar una revolución; para lo cual le entrega a sus condenados cual ración de comida rancia, una dosis considerable de programas carentes de contenido, más allá de una sublimada estupidez ejercida por sus líderes carismáticos, que acompañados de cuerpos esculturales ostentan sus huecos envases, codiciados y adorables para los condenados, por alcanzar el mérito del éxito que Dios dinero paga por su alma.

Si esta condición existista basada en el hedonismo y la imbecilidad sirvió para compensar la fe perdida de los condenados; el avance tecnológico con el advenimiento de las redes sociales determinó definitivamente su sodomía, poniendo a merced de la vigilancia electrónica que estos dispositivos ostentan, toda su intimidad, sus intereses, sus imágenes, sus sentimientos y hasta sus pensamientos. Articulando incluso la seductora posibilidad de simular, desde la protección que le brinda la carcasa del ordenador, una identidad distinta a la que le pertenece.

Reformulando los conceptos desde el inicio, este es el escenario que la autora califica a partir de sus asociaciones como sociedad draculizada, surgiendo como corolario dos interrogantes: si la identidad, es la resultante de la inclinación de la balanza interna que se mece entre las luces y sombras, que proyectan los conocimientos adquiridos y los aprendidos, y ambos aspectos responden a mandatos de los arquetipos que suscriben al bien y al mal: *¿Cuál es la alternativa de libertad de pensamiento y acción que el ser humano puede adscribir a su vida?* y, continuando esta línea de pensamiento, *¿Es entonces el vocablo “elección”, una palabra con contenido certero, veraz, realizable, sin la intromisión del conocido Deber Ser para, valga la redundancia, Ser aceptado en los circuitos sociales que el Yo consciente asume afín a su categoría de valores?*

En este sentido la constitución de identidad se vuelve un terreno inestable, frágil, asequible a la voluntad de sometimiento de aquéllos cuyo ego lidera la apuesta. Es este el momento donde la palabra elección adquiere sentido, donde el libre albedrío exige la toma de decisión frente al sendero que se bifurca, donde la raigambre de valores debe comulgar las huellas de la memoria con la experiencia del presente. Porque la identidad no se genera al nacer, nos constituye; y es en esa historia social con el otro que surge el enlace que identifica las almas; haciendo perennes sus leyendas, enraizando fragmentos de sus fábulas en la esencia misma de su naturaleza.

Lista de Referencias Bibliográficas

- Adam Mateu, C. y Azcárraga Pascual, M. (2001). *Guía para ver y analizar Drácula de Bram Stoker*. Barcelona: Octaedro. Valencia: Nau Libres.
- Aguilar, S. (2009). *Free cinema: los jóvenes airados van al cine*. Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes, 11. [Revista en línea]. Disponible en http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Free_Cinema_%285803%29.pdf
- Aracil, M. (2002). *Vampiros: Mito y realidad de los no – muertos* (2ª ed.). Buenos Aires: Edaf.
- Aumont, J. (2013). *El cine y la puesta en escena*. Buenos Aires: Ediciones Colihue
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (2011). *Estética del cine, espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Bauman, Z.(2006). *Vida líquida*. Barcelona: Editorial Paidós
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro* . Barcelona: Editorial kairos
- Baudrillard, J. (1995). *El crimen perfecto*. Barcelona: Editorial Anagrama
- Beatti, C. (diciembre de 2008). *Expresionismo y Posmodernidad (Cien años de legado Expresionista)*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyctograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=2208
- Beringheli, S. (2014) *La Novia de Corinto: Goethe*. Disponible en: http://www.letrasentinta.com/2009/11/la-novia-de-corinto-1797-johann-w_01.html
- Burucúa J. Y Gil Lozano, F. (2002). *Zilele Dracului: Las diversas caras del vampiro*. Buenos Aires: Eudeba.
- Calvera, A. (ed). (2005). *Arte¿?Diseño*. Barcelona: Gustavo Gili Editores.
- Camarzana, S. (2014). *De los primeros rebeldes británicos*. El Cultural, 18 de agosto. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.elcultural.com/noticias/letras/De-los-primeros-rebeldes-britanicos/6657>
- Cazacu, M. (2006). *Vlad III Drácula*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Cueto, R. y Díaz, C. (1997) *Drácula, De Transilvania a Hollywood*. Madrid: Nuer Ediciones
- D' Espósito, L. (2014) *Todo lo que necesitas saber sobre cine*. Buenos Aires: Paidós.
- Debord, G. (2008). *La Sociedad del Espectáculo*. Buenos Aires: La Marca Editora.

- Díaz, J. (12 de noviembre de 2014). *Revisitando Clásicos: La danza de los vampiros, 1967, de Roman Polanski*. [posteo en blog]. Disponible en: <http://elrevisonista.blogspot.com.ar/2014/11/revisitando-clasicos-la-danza-de-los.html>
- Feinmann, J. (2011). *Siempre nos quedará París*. Buenos Aires: Capital Intelectual
- Foucault, M. (1996). *La vida de los hombres infames*. Buenos Aires: Altamira.
- Foucault, M. (2008). *Vigilar y Castigar. (2° de.)*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Frazer, J. (1981). *La Rama Dorada. Magia y Religión*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Freud, S. (1984). *Obras completas. El yo y el ello y otras obras (1923-1925)*. Buenos Aires: Amorrortu editores
- Freud, S. (1994). *Obras completas. El malestar en la cultura*. Buenos Aires: Amorrortu editores
- Giordanino, E. P. (2002). *Los vampiros antes de Drácula*. En Gil Lozano, F. y Burucúa J. (Eds.). *Zilele Dracului: Las diversas caras del vampiro*. (p.55-70). Buenos Aires: Eudeba.
- Gómez Rivero, A. (2006). *Drácula versus Frankenstein*. Madrid: Jaguar.
- Grumeza, A. (2011). *Todo comienza cuando Jonathan Harker un joven agente inmobiliario debe realizar un viaje a Transilvania para concluir el trabajo de su compañero*. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/57389021/Todo-comienza-cuando-Jonathan-Harker-un-joven-agente-inmobiliario-debe-realizar-un-viaje-a-Transilvania-para-concluir-el-trabajo-de-su-companero>.
- Hofmann, W. y Poirier, M. (2005) *Historia de las Religiones*. Buenos Aires: Ediciones Andrómeda.
- Herrero, J. (2011) *Figuras y significaciones del mito del doble en literatura: teorías explicativas*. Cédille: Revista de estudios franceses, Monografías 2 (2011). [Revista en línea] Disponible en: <http://cedille.webs.ull.es/M2/02herrero2.pdf>
- Killen, A. M. (1967). *La novela " aterradora " u " oscura " de Walpole Anne Radcliffe y su influencia en la literatura francesa hasta 1840*. París: Champion.
- Klinger, L. (2012). *Drácula Anotado*. Madrid: Editores Akal.
- Lipovetzky, G. (2003). *La era del vacío, ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Editorial Anagrama
- López Santos, M. (2014). *Teoría de la novela gótica*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teoria-de-la-novela-gotica/html/4a75a0fa-a0f8-11e1-b1fb-00163ebf5e63_3.html
- Mainer, C. (2013). *El cine norteamericano durante la Gran Depresión (1929-1939)*. FOTOCINEMA. Revista Científica de Cine y Fotografía. [Revista en línea]. Disponible en:

<http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path%5B%5D=153>

- Märtin, R-P. (2009). *Drácula: Vlad Tepes, el Empalador y sus antepasados*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Massanet, A. (2014). *El baile de los vampiros', sublime tragicomedia vampírica*. [posteo en blog]. Disponible en: <http://elrevisonista.blogspot.com.ar/2014/11/revisitando-clasicos-la-danza-de-los.html>
- Meyssan, T, (2005) *La doctrina estratégica de los Bush*. Red Voltaire, 25 de mayo [Revista en línea]. Disponible en: www.voltairenet.org/article125381.html
- Mora, M. A. (2007). *Los monstruos y la alteridad. Hacia una visión crítica del mito del monstruo*. Costa Rica: Universidad Nacional de Costa Rica.
- Murnau, F. W. (Director). (1922). *Nosferatu, Una sinfonía del horror* [DVD]. Alemania.
- Munari, B. (2005). *Artista y Designer*. En Calvera, A. (ed). *Arte ¿Diseño*. (p.31-57) Barcelona: Gustavo Gili Editores.
- Palao Pons, P. (2010). *Vampiros más allá del crepúsculo*. España: De Vecchi.
- Ramonet, I. (2003). *La tiranía de la Comunicación*. Barcelona: Random House Mondadori
- Rivera Betancur J., Osorio Osorio J. y Sanchez Zuluaga U. (2006). *La imagen. Una mirada por construir*. Colombia: El Sello Editorial.
- Rodríguez, R. (2003). *El Código Hays: la mordaza a Hollywood*. Revista Distopía, 21 de febrero. [Revista en línea]. Disponible en: <http://revistadistopia.com/cine/el-codigo-hays-la-mordaza-a-hollywood-ricardo-rodriguez/>
- Sánchez Noriega, J. (2000). *De la Literatura al Cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. Buenos Aires: Editorial Paidós
- Sartre, J.P, (1967) *San Genet, Comediante y Mártir*. Buenos Aires: Losada.
- Sontag, S. (2003) *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- Stoker (1897). *Drácula*. Citado en: Klinger, L. (2012). *Drácula Anotado*. Madrid: Editores Akal.
- Subouraud, F. (2010). *La adaptación. El cine necesita historias*. Madrid: Ediciones Paidós Ibérica.
- Töpf, J. y Rojo, H. (2014). *Psicología. Lo inconsciente*. Buenos Aires: Eudeba
- Van Swieten, G., (1755). *Informe elevado por el médico de Cámara a la Emperatriz María Teresa de Austria*. Citado en: Aracil, M. (2002). *Vampiros: Mito y realidad de los no - muertos* (2ª ed.). Buenos Aires: Edaf.

Villegas, F (2014) *El Baile de los Vampiros*. La tercera, 7 de diciembre. [Revista en línea].
Disponible en: <http://papeldigital.info/ltrep/2014/12/07/01/paginas/016.pdf>

Yance Martín, E. (2008). *Una lectura de Drácula desde la semiótica de la cultura: Metamorfosis y traducciones en el vestuario de Bram Stoker's Dracula*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en:
http://www.academia.edu/474174/Una_lectura_de_Dr%C3%A1cula_desde_la_semi%C3%B3tica_de_la_cultura_Metamorfosis_y_traducciones_en_el_vestuario_de_Bram_Stoker_s_Dracula

Zimmermann, Y. (2005). El arte es arte, el diseño es diseño. En Calvera, A. (ed). *Arte¿Diseño*. (p.57-75) Barcelona: Gustavo Gili Editores.

Bibliografía

- Adam Mateu, C. y Azcárraga Pascual, M. (2001). *Guía para ver y analizar Drácula de Bram Stoker*. Barcelona: Octaedro. Valencia: Nau Libres.
- Aguilar, S. (2009). *Free cinema: los jóvenes airados van al cine*. Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes, 11. [Revista en línea]. Disponible en http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Free_Cinema_%285803%29.pdf
- Aparici, R. y García Matilla, A. (1987), *Imagen, vídeo y educación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Aracil, M. (2002). *Vampiros: Mito y realidad de los no - muertos* (2ª ed.). Buenos Aires: Edaf.
- Aumont, J. (2013). *El cine y la puesta en escena*. Buenos Aires: Ediciones Colihue
- Aumont, J. (1992). *La Imagen*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. Buenos Aires: Editorial Paidós
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (2011). *Estética del cine, espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Badham, J. (Director). (1979). *Drácula*. [DVD]. Estados Unidos.
- Barthes, R. (1989), *La cámara lúcida*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Bataille, G. (2001). *La felicidad el erotismo y la literatura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial kairos
- Baudrillard, J. (1995). *El crimen perfecto*. Barcelona: Editorial Anagrama
- Bauman, Z y Lyon, D. (2013). *Vigilancia líquida*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Bauman, Z.(2006). *Vida líquida*. Barcelona: Editorial Paidós
- Beatti, C. (diciembre de 2008). *Expresionismo y Posmodernidad (Cien años de legado Expresionista)*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=2208
- Beringheli, S. (2014) *La Novia de Corinto: Goethe*. Disponible en: http://www.letrasentinta.com/2009/11/la-novia-de-corinto-1797-johann-w_01.html
- Browning, T. (Director). (1931). *Drácula*. [DVD]. Estados Unidos.
- Burucúa J. Y Gil Lozano, F. (2002). *Zilele Dracului: Las diversas caras del vampiro*. Buenos Aires: Eudeba.

- Calvera, A. (ed). (2005). *Arte ¿Diseño*. Barcelona: Gustavo Gili Editores.
- Camarzana, S. (2014). *De los primeros rebeldes británicos*. El Cultural, 18 de agosto. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.elcultural.com/noticias/letras/De-los-primeros-rebeldes-britanicos/6657>
- Carriere, J.; Bonitzer, P. (1995). *Práctica del guión cinematográfico*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. Buenos aires: Editorial Paidós.
- Cazacu, M. (2006). *Vlad III Drácula*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Comolli, J. (2010). *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Coppola, F.F. (Director). (1992). *Drácula de Bram Stoker*. [DVD]. Estados Unidos.
- Croci, P. y Vitale, A. (2012). *Los cuerpos dóciles*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Cueto, R. y Díaz, C. (1997) *Drácula, De Transilvania a Hollywood*. Madrid: Nuer Ediciones.
- Chateau, D. (2012). *Cine y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Chong Salcedo, R. (2010). *Directores Contemporáneos, el estilo de sus obras quiebra con lo clásico*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Fundación Universidad de Palermo
- Coman Bastarrica, A. (2011). *El cuerpo articulado. (Representación, gesto y fotografía)*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Fundación Universidad de Palermo.
- D' Espósito, L. (2014). *Todo lo que necesitas saber sobre cine*. Buenos Aires: Paidós.
- Debord, G. (2008). *La Sociedad del Espectáculo*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Deleuze, G. (2001). *Presentación de Sacher – Masoch: Lo frío y lo cruel*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Díaz Iacoviello, S. (2010). *La personificación del imaginario (El cine como fenómeno mental)*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Fundación Universidad de Palermo.
- Diz, J. (12 de noviembre de 2014). *Revisitando Clásicos: La danza de los vampiros, 1967, de Roman Polanski*. [posteo en blog]. Disponible en: <http://elrevisonista.blogspot.com.ar/2014/11/revisitando-clasicos-la-danza-de-los.html>
- Feinmann, J. (2011). *Siempre nos quedará París*. Buenos Aires: Capital Intelectual
- Fernández, I. (2009). *Arte del Terror*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Fundación Universidad de Palermo.
- Fisher, T. (Director). (1958). *Drácula*. [DVD]. Reino Unido.

- Frazer, J. (1981). *La Rama Dorada. Magia y Religión*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Freud, S. (1984). *Obras completas. El yo y el ello y otras obras (1923-1925)*. Buenos Aires: Amorrortu editores
- Freud, S. (1994). *Obras completas. El malestar en la cultura*. Buenos Aires: Amorrortu editores
- Foucault, M. (1996). *La vida de los hombres infames*. Buenos Aires: Altamira.
- Foucault, M. (2008). *Vigilar y Castigar. (2° ed)*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- García, M. (2009). *El hambre del "otro" o la sombra del vampiro*. Disponible en: <http://www.biblioteca.uma.es/bbl/doc/paradigma/17479976.pdf>
- Gauthier, G. (1996). *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Ediciones Cátedra
- Gómez Rivero, A. (2006). *Drácula versus Frankenstein*. Madrid: Jaguar.
- Granieri, C. (2008). *Decisiones de la dirección de arte de una producción audiovisual (El camino a través de los sueños)*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Fundación Universidad de Palermo.
- Grumeza, A. (2011). *Todo comienza cuando Jonathan Harker un joven agente inmobiliario debe realizar un viaje a Transilvania para concluir el trabajo de su compañero*. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/57389021/Todo-comienza-cuando-Jonathan-Harker-un-joven-agente-inmobiliario-debe-realizar-un-viaje-a-Transilvania-para-concluir-el-trabajo-de-su-companero>.
- Herzog, W. (Director). (1978). *Nosferatu vampiro de la noche*. [DVD]. Alemania.
- Hofmann, W. y Poirier, M. (2005) *Historia de las Religiones*. Buenos Aires: Ediciones Andrómeda.
- Herrero, J. (2011) *Figuras y significaciones del mito del doble en literatura: teorías explicativas*. Cédille: Revista de estudios franceses, Monografías 2 (2011). [Revista en línea] Disponible en: <http://cedille.webs.ull.es/M2/02herrero2.pdf>
- Jung C. (1995). *El hombre y sus símbolos*. Buenos Aires: Paidós.
- Jung C. (1995). *Tipos psicológicos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Killen, A. M. (1967). *La novela " aterradora " u " oscura" de Walpole Anne Radcliffe y su influencia en la literatura francesa hasta 1840*. París: Champion.
- Klinger, L. (2012). *Drácula Anotado*. Madrid: Editores Akal.
- Lipovetzky, G. (2003). *La era del vacío, ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Editorial Anagrama

- López Santos, M. (2014). *Teoría de la novela gótica*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teoria-de-la-novela-gotica/html/4a75a0fa-a0f8-11e1-b1fb-00163ebf5e63_3.html
- Maguregui, C. (2004). *Muerte y Resurrección del Afecto*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Mainer, C. (2013). *El cine norteamericano durante la Gran Depresión (1929-1939)*. FOTOCINEMA. Revista Científica de Cine y Fotografía. [Revista en línea]. Disponible en: <http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path%5B%5D=153>
- Märtin, R-P. (2009). *Drácula: Vlad Tepes, el Empalador y sus antepasados*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Massanet, A. (2014). *El baile de los vampiros', sublime tragicomedia vampírica*. [posteo en blog]. Disponible en: <http://elrevisionista.blogspot.com.ar/2014/11/revisitando-clasicos-la-danza-de-los.html>
- Meyssan, T, (2005) *La doctrina estratégica de los Bush*. Red Voltaire, 25 de mayo [Revista en línea]. Disponible en: www.voltairenet.org/article125381.html
- Mora, M. A. (2007). Los monstruos y la alteridad. Hacia una visión crítica del mito del monstruo. *Costa Rica: Universidad Nacional de Costa Rica*.
- Muller, R. y Wieder, T. (2013). *Cine y Regímenes Autoritarios del Siglo XX*. Buenos Aires: Nueva Visión
- Murnau, F. W. (Director). (1922). *Nosferatu, Una sinfonía del horror* [DVD]. Alemania.
- Osterhage Russo, M. (2012). *La fantasía de Hayao Miyazaki (La fantasía como modo didáctico y subversivo)*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Fundación Universidad de Palermo
- Oubiña, D. (2000). *Filmología. Ensayos con el cine*. Buenos aires: Ediciones Manantial
- Palao Pons, P. (2010). *Vampiros más allá del crepúsculo*. España: De Vecchi.
- López Santos M. (2014). *Teoría de la novela gótica*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teoria-de-la-novela-gotica/html/4a75a0fa-a0f8-11e1-b1fb-00163ebf5e63_3.html
- Polanski, R. (Director). (1967). *El baile de los vampiros*. [DVD]. Reino Unido.
- Ramonet, I. (2003). *La tiranía de la Comunicación*. Barcelona: Random House Mondadori
- Rivera Betancur J., Osorio Osorio J. y Sanchez Zuluaga U. (2006). *La imagen. Una mirada por construir*. Colombia: El Sello Editorial.
- Rodríguez, R. (2003). *El Código Hays: la mordaza a Hollywood*. Revista Distopia, 21 de febrero. [Revista en línea]. Disponible en: <http://revistadistopia.com/cine/el-codigo-hays-la-mordaza-a-hollywood-ricardo-rodriguez/>

- Rodríguez Ponferrada, B. (2013). *Visualizar el sonido y oír la imagen (El audiovisual como unidad narrativa)*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Fundación Universidad de Palermo.
- Roeder, A. (2013). *Charlie Kaufman (La representación del espacio mental y estética del autor)* Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Fundación Universidad de Palermo
- Sánchez Noriega, J. (2000). *De la Literatura al Cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. Buenos Aires: Editorial Paidós
- Sartre, J.P, (1967) *San Genet, Comediante y Mártir*. Buenos Aires: Losada.
- Schaeffer, J. (1990). *La Imagen Precaria*. Madrid: Ediciones Cátedra
- Scorsese, M, (2000). *Mis placeres de cinéfilo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica
- Siegel, L. (2008). *El mundo a través de una pantalla*. Barcelona: Ediciones Urano
- Sontag, S. (2003) *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- Soulages, F. (2010). *Estética de la Fotografía*. Buenos Aires: La Marca Editora
- Subouraud, F. (2010). *La adaptación. El cine necesita historias*. Madrid: Ediciones Paidós Ibérica.
- Tirard, L. (2004). *Lecciones de Cine*. Buenos aires: Editorial Paidós
- Töpf, J. y Rojo, H. (2014). *Psicología. Lo inconsciente*. Buenos Aires: Eudeba
- Villasboas, I. (2011). *El discurso fílmico. Una propuesta de construcción del relato audiovisual a partir del análisis del film Delicatessen*. Proyecto de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Fundación Universidad de Palermo.
- Villegas, F (2014) *El Baile de los Vampiros*. La tercera, 7 de diciembre. [Revista en línea]. Disponible en: <http://papeldigital.info/ltrep/2014/12/07/01/paginas/016.pdf>
- Yance Martín, E. (2008). *Una lectura de Drácula desde la semiótica de la cultura: Metamorfosis y traducciones en el vestuario de Bram Stoker's Dracula*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: http://www.academia.edu/474174/Una_lectura_de_Dr%C3%A1cula_desde_la_semi%C3%B3tica_de_la_cultura_Metamorfosis_y_traducciones_en_el_vestuario_de_Bram_Stoker_s_Dracula
- Zweig, C. y Abrams J. (1993). *Encuentro con las sombras. El poder del lado oculto de la naturaleza humana*. Barcelona: Editorial Kairos

