

LA DIFERENCIA SEXUAL Y EL TRAYECTO DEL DESEO FEMENINO EN *DRÁCULA DE BRAM STOKER*

La revelación de un deseo "consumido"

Laura Antón Sánchez

Profesora contratada doctor

Universidad Rey Juan Carlos. Camino del Molino s/n 28943, Fuenlabrada,
Madrid (España) - Email: laura.anton@urjc.es

Resumen

El motivo de análisis escogido para trazar un posible itinerario en la Historia del Cine es la representación simbólica de la sexualidad y su expresión a través de la figura narrativa del doble en *Drácula de Bram Stoker* (Francis Ford Coppola, 1992), el film que tomó como pretexto la revisión del mito literario y filmico; y que ha impulsado una lectura retroactiva del mismo en el discurso teórico. Mi lectura no se centra en la representación de la sexualidad masculina sino también en la femenina, reprimida en la lectura del discurso teórico sobre el arquetipo, más allá de un beso del vampiro, el mordisco erótico, que cada vez se hace más visible en el trayecto audiovisual del mito.

Palabras clave

*Deseo femenino, lenguaje cinematográfico,
símbolo, ley, doble, mito, relato*

Key Words

*Female desire, cinematographic language,
symbol, law, double, myth, story*

Abstract

The reason of this analysis selected to draw a possible itinerary in Cinema's History is the symbolic representation of the sexuality and his expression through the double's narrative figure in Bram Stoker's *Dracula*, the movie which took as an excuse the revision of the literary and cinematic myth; and that has led a backward reading of that myth in the theoretical discourse.

My reading does not focus only on the male sexuality's representation, but also in the female's, which has been usually repressed in the reading of the theoretical discourse about the archetype, beyond the vampire kiss, that every time is more and more visible in the myth's audiovisual journey. How is the sexual difference symbolized? How is the female desire represented? Definitely: What symbolizes, from this point of view, *Dracula*? In this sense, my movie's analysis will capture some tales' basic segments: prologue sequence, sequence 1, climax sequence and the epilogue sequence, to close with a female archetype's follow in some of the most admired versions of the literary myth.

¿Cómo se simboliza la diferencia sexual?, ¿cómo se representa el deseo femenino? En definitiva: ¿qué simboliza, desde esta perspectiva, Drácula? En este sentido, mi análisis del film se detendrá en segmentos nucleares del relato: secuencia prólogo, secuencia 1, secuencia clímax y su secuencia epílogo, para concluir con un seguimiento del arquetipo femenino en algunas de las versiones fílmicas más admiradas del mito literario.

Introducción

Es ya una idea aceptada localizar el origen de la forja de uno de los mitos más fecundos de la cultura contemporánea en la novela *Drácula* de Bram Stoker (1897). La pertinencia de este mito cultural, que configura un interesante trayecto de análisis en la Historia del Cine, nos informa, al menos, de dos cosas:

1. Su discurso (narrativo) fílmico ofrece un caso especial para comprender cómo funciona el disfraz artístico de lo simbólico con el que se cubre el relato.

Y en estrecha relación con esto:

2. Que en el universo narrativo donde éste se desenvuelve, se localizan algunas figuras simbólicas especialmente pregnantas, puesto que ese universo ha logrado conectar con las pulsiones y deseos más íntimos del público -no es otra cosa a lo que se dirige el proceso de identificación narrativo-, inscribiéndose así en el imaginario colectivo.ⁱ

Es sobre este asunto, lo simbólico, que aquí se revela de una forma especial con la presencia notoria de la técnica del disfraz, afín al territorio terrorífico (y romántico), sobre el que me gustaría ahora detenerme.

Esto supone atravesar el aspecto especular que, a través del denominado *lenguaje cinematográfico*, el objetivo cultural ha bruñado en la imagen fílmica del mito literario, adquiriendo esta imagen *mimética* (especular), allí donde el acto simbólico se evidencia, unos rasgos específicamente deformantes -la serie de espejos deformantes que en el trayecto del cine se constituye en la triada cine expresionista, cine de terror y *film noir*. (Por otra parte, el trabajo simbólico adquiere un especial brillo, clara paradoja del cine de la *transparencia*, en el estilo clásico).

Es de sobra conocida la asociación expresiva que se ha establecido entre el universo narrativo de Drácula y la sexualidad:

Drácula propone, como ya ha quedado entendido, un subtexto intensamente erótico, convenientemente disfrazado para burlar la represión de la cultura victoriana. (Gubern 2002, 345)ⁱⁱ

En esta cita, Gubern asocia, asimismo, el disfraz de la escritura simbólica con una armadura del texto con la que combate la represión de la cultura victoriana. En este sentido, el hecho de que a través del cine el mito de Drácula haya sobrevivido al paso

del tiempo indica, al menos en teoría, la permanencia eterna de dicha represión cultural, habiendo llegado hasta nuestros días. En efecto, aunque la forma filmica del relato haya variado, su significación radical se ha mantenido hasta la versión de Coppola y está presente en la memorable *Déjame entrar* (*Låt den rätte komma in*, Tomas

Alfredson, 2008), que explora con acierto, trasladando el asunto del vampiro (aquí, una adolescente vampira como amiga imaginaria) a un gélido espacio urbano contemporáneo, el otro *leit-motiv* temático del mito: la relación con el(la) Otro(-a) y su expresión a través de la figura narrativa del doble.

Objetivos

El motivo de análisis que he escogido para trazar un posible itinerario en la Historia del Cine es la representación simbólica de la sexualidad y su expresión a través de la figura del doble, el que "tal vez sea el único gran mito humano universal" (Morin 2001 [1956], 32). Mi lectura no se centrará en la representación de la sexualidad masculina sino también en la femenina, reprimida en la lectura del discurso teórico sobre el arquetipo, más allá de un beso, el mordisco

erótico, del vampiro que cada vez se hace más visible en el trayecto audiovisual del mito (Riambau 2008, 331-332), y esto a pesar de que el deseo femenino sea parte del motor de la acción en buena parte de sus adaptaciones filmicas. ¿Cómo se simboliza la diferencia sexual?, ¿cómo se representa el deseo femenino?, ¿qué función cumple este entramado textual? En definitiva, ¿qué simboliza, desde esta perspectiva, Drácula?

Metodología

Tanto el origen de estas cuestiones así como la tarea de análisis que ofrece la posibilidad de localizar las estrategias de significación del fim asociadas a dichas cuestiones se inspiran en el método que propone el Análisis Textual. En síntesis, este método general de análisis se caracteriza por desnaturalizar el efecto de realidad que habitualmente genera una película o cualquier

otro producto cultural para considerarlo como un artefacto cultural y/o simbólico. En el análisis de los textos audiovisuales que se refieren en este estudio se ha tratado de seguir este principio general: atravesar el aspecto especular de la imagen audiovisual para estudiar su configuración simbólica.

1. La diferencia sexual y el trayecto del deseo femenino en *Drácula de Bram Stoker*ⁱⁱⁱ

1.1. *La cuestión del final*

Es en la secuencia de cierre, que aporta una forma circular, plena, al relato, donde se reúnen los motivos de análisis esenciales del estilo del film. Por lo que mi(-s) cuestión(-es) se inician con el final.

La clave para localizar el principal conflicto narrativo se encuentra en el desenlace y es aportada por el personaje de Jonathan Harker, que en el momento del estreno del film fue caracterizado negativamente por la crítica como un personaje plano (Adam y Azcárraga, 2001). Como se sabe, en la lucha final contra Drácula, Mina le defiende y apunta a su marido: "Harás lo mismo conmigo cuando llegue el momento". La respuesta de Harker es muy significativa: "Dejad que se vayan... Nuestro trabajo ha concluido... el de ella acaba de comenzar". No sólo porque el hombre joven de pelo canoso parece recuperar así el protagonismo que se le ha arrebatado durante el film, sino, sobre todo, por el enigma que sugiere: ¿A qué tipo de "trabajo" se refiere Harker? ¿Qué simboliza este trabajo masculino y femenino?

Los hombres -los tres pretendientes de Lucy, y Harker, el marido de Mina- utilizan el método clásico para dar muerte al vampiro: Harker le desgarró el cuello y otro clava una estaca en su corazón. Y es este mismo trabajo el que Mina remata en

el interior de la capilla: decapitación y estaca. Gracias a esto, los personajes consiguen separarse de las tinieblas (la dualidad clásica del relato: luz/oscuridad), es decir, salvar a la humanidad de la amenaza de una infección contagiosa relacionada con la sangre. En el momento del estreno del film, se percibió una referencia a la enfermedad sexual del SIDA. (Balló 1995, 155; Rimbau 1997, 330).

Esta tarea masculina y femenina que se materializa en el desenlace ha trazado el trayecto narrativo de los personajes protagonistas. La forma narrativa circular del relato invita a regresar al inicio.^{iv}

1.2. *La expresión del (lo) Otro*

La función narrativa de la secuencia de apertura es plantear los antecedentes del relato^v, y es en esta introducción, ausente en la novela con la que el título del film subraya su filiación textual, donde radica la originalidad y modernidad de la versión filmada por Coppola. Aquí se explica el origen del mal, transformando el arquetipo del héroe en antihéroe: el caballero-guerrero Drácula se convertirá en una suerte de ángel caído debido a su blasfemia, tras el acto suicida, y eterna condena, de su amada Elisabeta.^{vi} Las acciones de la pareja, sujetos de la acción (el que parte/la que espera), se alternan mediante el montaje, y

son relacionadas por la voz *over* del narrador omnisciente, hasta reencontrarse de nuevo en la capilla.

No puede pasarse por alto que tanto la puesta en escena como la estructura narrativa de esta primera secuencia permiten que pueda leerse como el reverso siniestro de un cuento de hadas: presentación del aspirante a héroe; la realización de la misión masculina que destina Dios -padre como condición previa y obstáculo entre el amor del príncipe y la princesa; la identificación entre la tarea y el objeto de deseo del aspirante a héroe; el suicidio de la princesa; y el enfrentamiento anti-heroico con su destinador.

Asimismo, el discurso teórico ha destacado el carácter metaficcional de esta secuencia inicial, la mejor valorada por la crítica, que ahora se plantea en forma de homenaje a los orígenes del cine, a las sombras animadas (la escena de "La batalla") y que, "cuatro siglos más tarde", reaparecerá en el escenario donde se reencuentran los amantes: una sesión del cinematógrafo.

Además, esta secuencia introductoria, un tipo codificado de segmento narrativo que como se sabe se caracteriza por sintetizar el estilo del film, construye una definición romántica del amor sexual: la pareja de amantes + obstáculo (cruz), el beso + "la batalla" masculina y "la espera" femenina, el motivo visual del fuego de la pasión romántica (visualizado en una triste Elisabetha que mediante un encadenado "se quema" con "el fuego" de "la batalla")

[10,11,12]^{vii}; en definitiva: amor + dolor, que deriva en el suicidio de Mina, adaptándose el personaje al arquetipo femenino de una (anti-)heroína trágica y romántica, que sufre el amor como una pulsión de muerte.

La sombra proyectada, símbolo inveterado de la alteridad (de una parte oculta o reprimida), que, como señala la cita-homenaje a los orígenes del cine en la puesta en escena sombría de "la batalla", se asocia con la explicación mítica del origen de la imagen artística,^{viii} es una marca del estilo del film: el género de terror. La sombra se opone a la luz configurando una dualidad, que ya se manifiesta en el logotipo de la distribuidora del film, de la Columbia Pictures, el universo narrativo se extiende al dispositivo industrial del film [1]: sobre unas nubes oscuras destaca la figura femenina que ocupa el eje vertical central de la composición y se asienta sobre un pedestal, a modo de diosa, alzando con uno de sus brazos (como la estatua de La Libertad americana) una cálida luz.

En la inicial secuencia de montaje -resumen contextual que precede a la presentación visual, en plano medio corto, del caballero-[6], la sombra se asocia a "la amenaza musulmana". Una amenaza de violencia para la cristiandad que procede de un Otro extranjero, el musulmán (desconocido y anónimo visualmente, reducido a una sombra original, a una "representación"). En el plano inaugural del film [2], una densa oscuridad recorre la inestable cúpula (desnivel del encuadre) de la cristiandad. Más adelante,

sobre una cúpula ya convertida en sombra, se ha instalado un nuevo símbolo que sustituye a la cruz cristiana: la media luna musulmana mimetiza pero en sentido inverso la forma semicircular de la cúpula estableciendo así un doble siniestro [3]. La cúpula ha recuperado la estabilidad (encuadre nivelado) y el cielo ha adquirido un tonalidad encarnada, que remite a un nuevo orden.

Este plano encadena con un mapa del este de Europa, sobre el que se proyecta una nueva sombra-amenaza del símbolo musulmán [4]. Por el lateral izquierdo del encuadre entra en campo un brazo acorazado que empuña una espada y parece enfrentarse a la sombra musulmana (superposición espada-sombra) [5]. El rostro de Drácula, caracterizado como un personaje misterioso por su representación metonímica, aparecerá en el plano inmediatamente posterior [6]. La voz superpuesta del narrador, "Drácula", coincide con el cambio de plano: Drácula, de espaldas, se vuelve hacia el espectador en un plano medio corto que deja ver la cruz -el obstáculo- que sujeta el sacerdote en el último término de la composición. Su rostro está en sombras: el caballero cristiano llamado a combatir "la amenaza" del Otro está "amenazado". La mirada del personaje a fuera de campo, a la izquierda del encuadre, visualiza el sentido de la tarea divina y la carencia (el deseo pulsional) del personaje. En la escena posterior, "La Batalla", las figuras de los guerreros, Drácula incluido,

se convierten en sombras móviles sobre un fondo encarnado [13]. La escena sitúa así el origen del cine en el mismo lugar, lejano y violento, inconsciente, donde se libra la batalla romántica.^{ix}

Elisabeta es la princesa que espera a que su príncipe regrese de la batalla y se abrasa por la violenta pasión, "la batalla" del amor [10-11]. Cuando aparece por primera vez, su rostro, en sombra de amenaza al igual que el del caballero, sustituye en el encuadre al casco del guerrero, reforzando su asociación con "la batalla" del caballero [7-9]. Finalmente, la princesa se queda sola en el encuadre [10]. Un encadenado marca la transición espacio-temporal entre el escenario de "la despedida de los amantes" y el de "la batalla" mediante el que el rostro de la princesa "se abrasa" por la pasión, consumiéndose el deseo femenino, para acabar transformándose en el estandarte cristiano de la batalla.^x[11-12]

Gráfico nº 1. Fotogramas de Drácula de Bram Stoker



Gráfico n° 1 (continuación)



Fuente: Coppola (1992)

En la escena de "El Regreso", que precipitará "la caída del príncipe", Drácula encuentra a su amada Mina (una Ofelia ensangrentada), muerta y condenada por Dios ("ha caído"). La blasfemia coincide con un visible desdoblamiento del personaje (sombra proyectada), que es subrayado por la perspectiva del plano cenital, un punto de vista omnisciente del relato, que aquí se identifica con la mirada divina pero también, más adelante, con la visión del maligno (dualidad narrativa). [15] La amenaza, localizada hasta entonces en el exterior (en

el campo de batalla, en el Otro extranjero), se encuentra también en el interior del personaje. Es decir, el discurso propone que ese Otro amenazante y violento forma parte del caballero cristiano. La sombra proyectada adquiere así un significado que se irá tejiendo a lo largo del texto: símbolo de algo irracional, de una fuerza pulsional, un eje central del relato. Tras la decidida caída del príncipe (ángel caído) en la sombra, se instalan en la imagen las letras forjadas en oro por el fuego (connotación legendaria) del título de la película: "Bram Stoker's Dracula".

1.3. La revelación del deseo femenino en el inicio del viaje del relato

Tras el título, se produce un importante cambio en el espacio y el tiempo de la historia: la imagen abre de negro y un plano de situación localiza la acción en "LONDON, 1897. CUATRO SIGLOS MÁS TARDE" [16]. No sólo se ha producido un extenso salto espacio-temporal, una elipsis mensurable gracias al rótulo -voz narrativa de un narrador omnisciente que traslada al espectador del escenario de la capilla a la ciudad, nocturna y misteriosa, de Londres-, sino que la estructura formal de esta nueva secuencia se configura como un doble especular de los caracteres esenciales sobre los que se ha estructurado la secuencia-prólogo: de este modo, se presenta a un aspirante a héroe, Jonathan Harker, que por indicación de su jefe (un falso destinador) debe realizar una "mi-

sión", y se despiden de su prometida (Mina) antes de iniciar su viaje a Transilvania. El efecto de *déjà vu* se subraya por el hecho de que el personaje de Mina sea interpretado por la misma actriz que Elisabeta, Winona Ryder. Este efecto se reforzará más adelante, cuando la voz *over* del destinador del relato se encarna en el personaje de Van Helsing -el destinador científico (y mago) de la tarea de la pareja-. De manera que la ley divina y científica se alían para vencer al mal.

La planificación de "La despedida de los amantes en el jardín" se inicia con un primer plano de Mina tomado desde un punto de vista semisubjetivo de Harker.[17] La relación Mina-Elisabeta se refuerza. No sólo porque, como la princesa, la chica de la ciudad deberá esperar a que regrese su prometido -"Hemos esperado tanto ¿verdad? Podemos casarnos cuando regreses."-, además viste un traje sin escote de color azul verdoso en el que pueden verse los motivos florales bordados de inspiración modernista del traje de Elisabeta. La figura de montaje de plano/contraplano alterna los puntos de vista semisubjetivos de la "otra" pareja protagonista, en primer lugar de Harker y luego de Mina, y marca una diferencia sexual: lo masculino/lo femenino ("el que parte"/"la que espera"). Además, el plano/contraplano sintetiza la técnica sobre la que se vertebrará el planteamiento: la narración alterna la visión de Harker (Secuencia: "Una visión traumática de la sagrada familia") con la visión de Mina

(Secuencia: "Una visión perversa del acto sexual"). [17-18]

A pesar de la fuerte analogía que se establece entre la Elisabeta medieval -aunque la acción se sitúa en el siglo XV- y la Mina de la modernidad, hay algo que diferencia a la joven victoriana de la princesa suicida concerniente a su actividad sexual: el deseo femenino, "consumido" en la secuencia prólogo, se revela con el inicio del viaje, del trayecto narrativo del relato. En efecto, es Mina la que aquí lleva de la mano a Harker a un lugar resguardado del jardín, un cenador, para declararle su amor y besarle.[19-20] Y es, aquí sí, ese beso "femenino" al hombre que sujeta su sombrero-"cabeza" -ocupa el centro de la composición- el que, como anota la planificación, desata, por fin, el inicio audiovisual y narrativo del viaje (la figura sobre la que se articula la narración del relato).[21-25] Es más, en esta ocasión (recuérdese la "otra" transición de la secuencia prólogo, doble especular de ésta, que enlaza "la despedida de los amantes" con "la batalla") la forma de marcar la transición narrativa entre la naturaleza domesticada de un jardín victoriano y la naturaleza indómita de la región oriental sugiere que la fuerza que ha generado ese viaje a una tierra desconocida -realizado primero por Harker y, más tarde, también por Mina- es la de un deseo irracional "que no se abrasa" ("la batalla oriental" de la pareja victoriana). Los aspectos de la puesta en escena y la planificación que confirman esta idea son los siguientes:

(1). La aparición de un elemento antinaturalista, pero que encaja en el tono barroco y estilizante (postclásico) del film: el beso de los amantes es, literalmente, tapado por una cola de pavo real, que refuerza la connotación exótica y sexual del viaje que ahora se inicia. [21-23]

El efecto de sobreencuadre *extradiegetico* del beso interpela al acto de la visión, al espectador/la espectadora del film, una referencia al espectador *voyeur* del estilo clásico.[20-21] Acto seguido, una cola de pavo real en la que se perfila un motivo circular, ¿un ojo?, (nos) niega la visión del beso de los amantes.[22-23] Este "obstáculo" visual (la ley de la escritura simbólica) plantea una potente marca discursiva del *megannarrador* (Gaudreault y Jost, 1990 [1995]) que revela el acto de la tarea simbólica en la que, en contra de las apariencias, no sólo es importante lo que se ve (información mostrativa o espectacular de los planos) sino también una información narrativa no directamente observable, que recorre los planos y secuencias del relato. En este caso, gracias a la planificación audiovisual se perfila un eje narrativo fundamental del relato, definido por la energía (narrativa) del deseo sexual de la pareja victoriana de amantes. Este eje de acción se desplaza hacia una tierra lejana y desconocida dominada por Drácula, por lo que la sexualidad se cubre con el dominio de una fuerza monstruosa (que atenta contra la humanidad), definiéndose como pulsional, al margen de toda ley cultural (victoriana). En un

ejercicio de narración omnisciente y autoconsciente (mediante el que se desarrolla el discurso metaficcional del film), el punto de vista privilegiado del *megannarrador* visualiza la ley simbólica de la escritura clásica (Bazin, 2001 [1957]) que pasa por no verlo todo, para así poder simbolizarlo, adquiriendo una importante fuerza dramática y/o narrativa la activación del espacio fuera de campo.

Precisamente, ese ojo de la exótica pluma se encadena con una cálida forma circular (*raccord* de formas) que se instala en la imagen, [23-24] a la que se dirigen las vías de un tren (su sonido ya se ha instalado con anterioridad en la banda sonora, encabalgamiento sonoro) por un túnel que representa el viaje de la mirada (el deseo de ver) del espectador/la espectadora, la introducción de la mirada en esa región indómita que contrasta con el jardín victoriano: la región encarnada y escarpada, primitiva y oriental de Europa. Por otra parte, la salida del tren del túnel es una inversión del motivo visual del tren entrando en el túnel, un símbolo inveterado del acto sexual.^{xi}

El homenaje explícito al cine, y su asociación con el inconsciente -el valor *fotogénico* del cine (Morin, 2001[1957]), su condición de *significante imaginario* (Metz, 2001 [1977])- , continúa entonces en esta interpelación al espectador cuya mirada se adentra a través de unas vías (*travelling*) en esa región desconocida. De manera que en el inicio del viaje narrativo del relato, la revelación del deseo femenino coincide con la

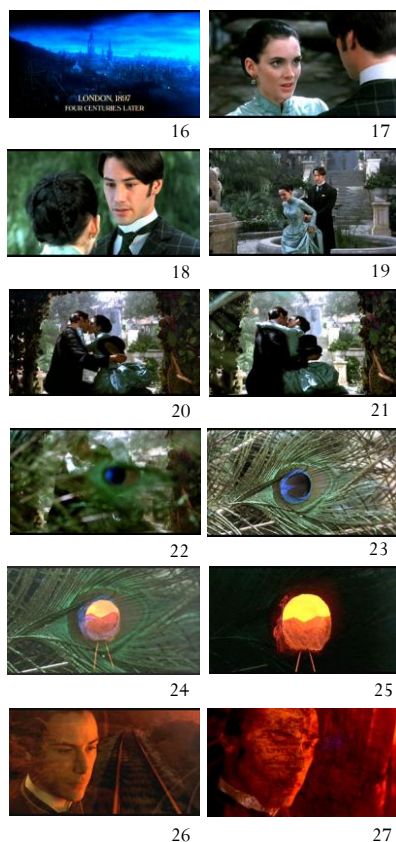
revelación de la maquinaria industrial (*travelling de aproximación*) y discursiva, de la tarea simbólica del lenguaje cinematográfico y de las principales figuras que este discurso convoca (instancia narrativa y narratario).

Además, a través del tren se visualiza una metáfora emblemática del relato: el viaje, sobre el que se estructura la narración de la novela de Bram Stoker y, asimismo, la narración de la película. Jonathan Harker se convierte en narrador delegado (focalización interna) que sustituye al narrador omnisciente de la primera secuencia (escribe un diario y adquiere importancia su voz en *off*) y en el protagonista visual del viaje a Transilvania (sobre el primer plano de Harker se sobreimpresionan las vías del tren).[11] Más adelante, el mapa donde se localiza su destino, Transilvania, se sobreimpresiona, a modo de transparencia, en el rostro del personaje protagonista visualizando el destino final de su viaje narrativo: un viaje al subconsciente.^{xiii} [27]

Más tarde, el montaje alternará el viaje de Jonathan hacia Transilvania con la visión de Mina (punto de vista alternante). Un encabalgamiento sonoro refuerza la continuidad espacio-temporal del relato y la relación narrativa entre el espacio masculino y el femenino. Mina actúa, también por medio de la escritura de su diario ("Diario de Mina. 25 de mayo"), como narradora delegada a través de un voz en *off* que subjetiva la narración: "Debe ser tan hermoso ver países desconocidos. Me pregunto si noso-

tros, es decir, si Jonathan y yo los veremos juntos alguna vez", así concluye ahora el punto de vista femenino.

Gráfico n° 2. Fotogramas de *Drácula de Bram Stoker*



Fuente: Coppola (1992)

1.4. Las visiones traumáticas de él y de ella

La secuencia "La visión traumática de Jonathan Harker" culmina con una visión (punto de vista subjetivo) masculina: tras la escena "La orgía de sangre", Harker en

primer plano mira a fuera de campo,[28] y el plano siguiente muestra el objeto de su mirada, correspondiente a un punto de vista subjetivo del personaje que simboliza una visión perversa de la sagrada familia.[29] En este encuadre se hace visible un doble efecto de sobreencuadre *diegético*: Drácula con un niño en brazos está sobreencuadrado por un ventanal gótico y, a su vez, la escena está sobreencuadrada por un pesado cortinaje, que aporta a la imagen el carácter de representación teatral y remite al acto de la mirada del personaje.

Más adelante, la secuencia de la visión de Mina, "La visión de un acto sexual perverso", termina de un modo similar a la protagonizada por su prometido. Mina va en busca de Lucy y ve en el jardín un acto sexual de bestialismo. El sentido de las miradas de Harker y Mina se invierten como si se tratara de un plano/contraplano del relato.[28 y 30] En esta misma secuencia, aparece el punto de vista subjetivo de la bestia -un aspecto revisionista del film-.[32-33] La textura pictórica que adquiere la imagen de Mina representa la particular visión del monstruo, cuyo carácter sobrenatural es acentuado por un *zoom* de aproximación y un *travelling* de sentido inverso. La mirada del espectador se identifica con el punto de vista del monstruo que escamotea la mirada a cámara de Mina.

Gráfico n° 3. Fotogramas de Drácula de Bram Stoker



Fuente: Coppola (1992)

1.5. Las relaciones narrativas de los personajes femeninos

Es importante retener que el personaje protagonista femenino del filme es Mina. Esto significa que es sujeto activo de la acción, puesto que lo que traza la escritura narrativa del film es, en parte, su acción y aquello a través de lo que ésta se configura: su deseo narrativo (narradora delegada). Su deseo ha generado la fuerza narrativa con la que se inicia el viaje.

Si esto no se olvida, como a menudo ocurre en el estudio la representación audiovisual de "la mujer", puede llegar a percibirse cuál es la función que la narración asigna a los personajes femeninos secundarios. En efecto, Mina es el único personaje *positivo* del film:

1. Mina y Elisabeta.

La narración establece un paralelismo entre Mina y la princesa condenada por el suicidio. No sólo son interpretadas por la misma actriz, sino que ambas asumen el papel de la espera. Ambas, por tanto, cumplen aquí la función actancial de objeto de deseo de los personajes masculinos; y entre los personajes masculinos (Drácula y Harker) y su objeto de deseo se interpone la realización de una Tarea. En consecuencia, el personaje de Mina se puede leer como un doble victoriano de la princesa Elisabeta. Sin embargo, hay algo que las diferencia: la actividad sexual de Mina y, por tanto, su condición de sujeto de deseo. "El beso femenino" sustituye al acto suicida de la princesa, Mina no "se quema", no se consume en "la batalla de la pareja" por el fuego de la pasión.

2. Mina y Lucy.

Lucy es para Mina aquello que no puede ser por la presión de la sociedad de un London victoriano (véase la escena de "La fiesta de los pretendientes de Lucy", donde la narración se subjetiviza a través de la voz en *off* de Mina y la hegemonía de su punto de vista narrativo). [34-35] Aquí expresa su deseo de ser como ella -"Ojalá yo fuera tan hermosa y adorada como ella"- que coincide con la manifestación de Drácula. El personaje de Lucy también puede leerse como Otro doble: representa el lado desatado del personaje. Una Lucy pulsional, de cabello rojo, que será vampirizada (la pulsión "monstruosa" del deseo sexual).

Gráfico n° 4. Fotogramas de Drácula de Bram Stoker



Fuente: Coppola (1992)

3. Mina y las tres vampiras.

Desde el punto de vista (narrativo) de Jonathan Harker, las tres vampiras representan el lado oscuro o de *femme fatale* (de *vamp*) de Mina, un arquetipo habitual en las ficciones negras pero que se enraíza en el género terrorífico. Las vampiras aparecen en la secuencia "La visión traumática de J. Harker". Su primera aparición es en forma de sombra (o representación): las tres sombras se proyectan sobre la visión del abismo de Harker (punto de vista subjetivo). Más adelante, las vampiras o "las tres concubinas de Drácula" protagonizan con Harker "La orgía de sangre", de un evidente contenido sexual. Pero lo importante, y que se ha pasado por alto en los análisis realizados del film,^{xiii} es que la voz (en singular) que llama a Harker en ese lugar misterioso del castillo de Drácula que atenta contra la ley (de la gravedad), antes de que aparezcan en escena las tres vampiras es la voz metálica y misteriosa (deformada) de Mina.^{xiv} [1] La escritura señala así que las tres vampiras, que responden al estereoti-

po de la *femme fatale* (la figura 36 remite a la figura emblemática de este arquetipo femenino: la medusa), representan un doble siniestro del personaje de Mina. Una representación fantaseada por el personaje masculino, que ve (punto de vista subjetivo) al personaje femenino como un personaje sexual y mortal, y que devoran a los bebés que les da Drácula. Éste es el conflicto masculino, "su visión traumática", una visión perversa (monstruosa) de la escena de la sagrada familia (una iconografía que no resulta descabellada en el universo narrativo de Drácula), a la que tendrá que enfrentarse el personaje masculino durante su trayecto narrativo.

1.6. *El regreso a la secuencia epílogo*

En la secuencia *clímax*, mediante la figura del montaje alternado, al estilo Griffith, la narración muestra la persecución de los hombres tras Drácula en dirección al castillo donde se encuentran Mina y el doctor Van Helsing, y en el que adquiere un protagonismo dramático el factor temporal a través de una puesta de sol.

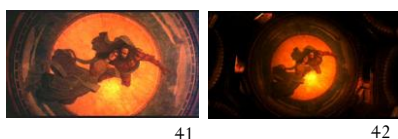
Una vez en el castillo, Drácula recibe una puñalada en el corazón y Harker le corta el cuello. Es entonces cuando una Mina vampirizada se pone de lado del monstruo y apunta con un rifle a su marido. La planificación subraya la importancia dramática de este tiempo del relato: el plano se cierra a un plano medio corto de Mina que apunta hacia fuera de campo. Un plano semisubje-

tivo favorece que el espectador se identifique con el punto de vista femenino.[37] Harker pide a los hombres que les dejen marchar y su mirada a fuera de campo introduce el siguiente escenario (falso *rac-cord* de mirada):[38] la narración regresa entonces al escenario del origen, la capilla ortodoxa. Y es allí donde se recupera la referencia al cuento de hadas, en concreto a la "La Bella y la Bestia" (Balló y Pérez, 1995 [2007]; Rimbau, 1997 [2008]). Así, la Bella Mina reconoce el amor en el horror y re-mata a Drácula (clava un espada en su corazón y le corta la cabeza). Drácula, a modo de Cristo en éxtasis, recibe la luz divina y Mina mira hacia arriba, fuera de campo. [39-40] El montaje externo muestra el contraplano, el plano nadir femenino: un fresco con formato tondo de la pareja de amantes adquiere como el arte una temporalidad eterna.[41] La forma circular, *leitmotiv* visual del filme, es mimetiza por un lento movimiento de cámara circular hacia la derecha que subraya la forma de sentido circular de la estructura narrativa del filme.[42]

Gráfico n° 5. *Fotogramas de Drácula de Bram Stoker*



Gráfico nº 5 (continuación)



Fuente: Coppola (1992)

Sin embargo, a pesar de esta forma circular que se subraya en un exceso postclásico (por el regreso de la narración al origen, por el tondo pictórico, por el movimiento de cámara circular y final) y se cierra sobre sí misma, la manera en que se introduce el fundido a negro de cierre para dar paso a los créditos, que son encabezados por el nombre del director –“Directed by Francis Ford Coppola”–, genera una sensación de final precipitado que se fundamenta en la atracción final de Mina por el reconocimiento del amor en el horror.

Esa sensación está justificada porque en la trama del relato hay algo que no ha terminado de desenlazarse, escapando al cierre y confiriendo al texto un final abierto característico del cine postclásico o de la modernidad. El origen de esta ausencia de clausura se encuentra en la lectura revisionista y totalizadora que inspira a la versión dirigida por Coppola, una versión que acentúa la atracción de Mina por la bestia (símbolo de sus deseos femeninos irracionales que se relacionan con el amor). Sin duda, el final de Coppola resta protago-

nismo y convierte en el Otro al personaje de Jonathan Harker.^{xv} Es preciso recordar que en la novela un tiempo después de la muerte de Drácula, Mina y Harker, como él mismo cuenta en una Nota final tendrán un hijo. Un final que se ha invisibilizado, haciéndose fuertemente simbólico, en la adaptación filmica del mito literario:

Han transcurrido ya siete desde los últimos acontecimientos relatados. Y nos hallamos inmersos en una felicidad, que, a nuestro entender, vale por todos los sufrimientos pasados.

Nuestro hijo nació el aniversario de la muerte de Quency y Morris, lo cual fue un mayor motivo de alegría para Mina y para mí. Sé que mi mujer tiene la secreta convicción de que una parte del espíritu de nuestro heroico amigo paso a nuestro hijo. A éste le impusimos los nombres de todos los de nuestro grupo de amigos, aunque siempre lo llamamos Quency.

El verano pasado hicimos un viaje por Transilvania y atravesamos la región que estuvo y sigue estando tan llena de recuerdos inefables y terribles para nosotros. Apenas pudimos creer que todo lo que habíamos visto con nuestros propios ojos hubiese sido algo vivo y real. Naturalmente, todas las huellas de nuestra aventura habían sido borradas. Pero el castillo de Drácula sigue en pie dominando un panorama de desolación.

Conclusiones

Un seguimiento del trayecto del deseo femenino en algunas versiones fílmicas del mito de Drácula propone una doble tendencia en la Historia del Cine:

1. Una en la que lo femenino adquiere un papel protagonista. Mina no es solo objeto de deseo sino que tiene una posición activa en el relato, destacada en *Drácula* (Tod Browning, 1931) y en la versión de Coppola en la dualidad narrativa a la que se ofrece la figura del actante femenino: de novia hipnotizada a pareja de Harker (Browning); y de princesa prometida que espera y suicida (princesa "caída") a Bella heroína que en solitario realiza su "trabajo femenino": logra reconocer el amor en el horror, el deseo cultural en la pulsión.

En este sentido, la visión revisionista del mito literario y fílmico de Coppola mantiene una fuerte conexión con su forma clásica puesto que este protagonismo ya estaba en el discurso del *Drácula* de Browning y como en aquella el gesto heroico (reconocible por la pasión) de Mina pasa por la ayuda masculina. Pero la versión de Coppola, además de recoger la transición del arquetipo femenino (del deseo femenino que se consume en la capilla a su reactivación narrativa "cuatro siglos más tarde", en la sociedad industrial de la ciudad de London) subraya la autonomía del personaje femenino: ella misma con su acto resuelve su "visión traumática".

Es significativo que esta tendencia en el arquetipo femenino hacia un protagonismo activo estreche su filiación con el cuento de hadas, que en una película para adultos dulcifica el acto femenino, a pesar de que la heroína corte la cabeza de Drácula (aparece en campo y es subrayado por un efecto de montaje). Así, vía arquetipo infantil, esta Mina de cuento de hadas, donde la película sitúa la raíz de la deformación terrorífica, se separa de los arquetipos femeninos masculinistas explorados, por ejemplo, por el cine de ciencia ficción de los noventa.

2. La segunda tendencia de este trayecto del deseo femenino se inicia en *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, W.F. Murnau, 1922) y se extiende en el tiempo hasta *Nosferatu, el vampiro* (*Werner Herzog, 1978*) -un homenaje al film de Murnau- y *Drácula* (John Badham, 1979).

En *Nosferatu*, aunque Mina (Ellen) actúe en solitario, la pareja (sin porvenir) no logra vencer del todo a Drácula (sacrificio femenino) y esto coincide con el cuestionamiento del rol actancial masculino (anti-héroe). El relato vanguardista y el postclásico son muestras representativas de esta Otra tendencia, en la que destaca la subversión de la ley (divina y científica) a la que se enfrenta la otra energía narrativa que recorre el relato, una pulsión irracional que acabará venciendo en forma de suicidio (la heroína trágica en las versiones de Murnau y Her-

zog) o de mirada fascinada por el monstruo (Badham).

Aquí la humana sombra maligna no puede transformarse en la luz, símbolo en el mito de Drácula de la gracia y ley divinas (eclesiásticas) y la pulsión femenina no puede

constituirse en portadora de un deseo femenino cultural que desde otras propuestas fílmicas se ha definido como el correspondiente a la representación de una "mujer esposa y madre" (Stoker, Browning) o el de una mujer-Bella romántica (Coppola).

Referencias

- Adam, C. y Azcárraga, M. (2001). *Análisis de Drácula de Bran Stoker*. Valencia: Nau Llibres y Octaedro.
- Alfredson T. (2008). *Låt den rätte komma in (Déjame entrar)*. [Largometraje]. Suecia: EFTI
- Badham, J. (1979). *Dracula (Drácula)*. [Largometraje]. Usa: Universal Pictures
- Ballo, J. y Pérez, X. (2007[1995]), El amor redentor. La Bella y la Bestia, en *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Bazin, A. (2001 [1957]), Al margen de el erotismo en el cine, en *Qué es el cine*. Madrid: Akal.
- Browning, T. (1931). *Dracula (Drácula)*. [Largometraje]. USA: Universal Pictures.
- Campbell, J. (1997 [1949]). *El héroe de las mil caras*. Mexico D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Coppola, F.F. (1992). *Bram Stoker's Dracula (Drácula, de Bram Stoker)*. [Largometraje]. Usa: American Zoetrope
- Debray, R. (1994 [1992]). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Buenos Aires: Paidós.
- De Rougemont, (2002[1978]). Amor y guerra, en *El amor y Occidente*. Barcelona: Kairós.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995 [1990]). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Buenos Aires: Paidós.
- Gubern, R. (2002). *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Herzog, W. (1978). *Nosferatu, vampiro de la noche (Nosferatu: Phantom der Nacht)*. [Largometraje]. Alemania del Oeste: Werner Herzog Filmproduktion
- Riambau, E. (2008 [1997]). *Francis Ford Coppola*. Madrid: Cátedra.
- Talens, J. (2007). Políticas y laberintos de lo imaginario. *Drácula como síntoma*, en Felici, J. y Gómez, F. J. (Eds.). *Metodologías de análisis del film*, Madrid: Editorial Edipo
- Morin, E. (2001 [1951]), La imagen y el doble, en *El cine o el hombre imaginario*. Buenos Aires: Paidós.
- Metz, Ch. (2001 [1977]). *El significante imaginario*. Buenos Aires: Paidós.
- Murnau, W.F. (1922). *Nosferatu, el vampiro (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens)*. [Largometraje]. Alemania: Jofa-Atelier.

Cita de este artículo

ANTÓN SÁNCHEZ, Laura (2011) La diferencia sexual y el trayecto del deseo femenino en Drácula de Bram Stoker. La revelación de un deseo "consumido". *Revista Icono14 [en línea] 1 de Octubre de 2011, Año 9, Vol. Especial*, pp. 378-395. Recuperado (Fecha de acceso), de <http://www.icono14.net>

NOTAS

ⁱ La noción “imaginario colectivo” no debe entenderse como un conjunto de imágenes asépticas sino como un depósito inconsciente, intemporal, fuertemente enraizado en la mente de un colectivo porque explica mediante símbolos un fuerte temor o incertidumbre del ser humano. Contemplada desde esta perspectiva, una película no es un mero entretenimiento dramático o un simple objeto industrial, sino un *artefacto cultural* que propone un discurso simbólico sobre lo real: una propuesta de realidad.

ⁱⁱ Para una aproximación profunda a esta asociación es imprescindible la lectura de su estudio “Voluptuosidad sangrienta” (Gubern 2000, 323-368).

ⁱⁱⁱ Quiero dedicar este artículo a mis alumnos de la asignatura de Lenguaje Audiovisual (Universidad Rey Juan Carlos, Madrid).

^{iv} Esta forma circular es favorecida no sólo por el hecho de que la narración regrese al escenario inicial, la capilla ortodoxa (con el que se inicia y cierra en círculo la secuencia prólogo del relato), sino que en esta última secuencia se reúnen otros aspectos formales como es el significante textual del ángulo de encuadre cenital. Por otra parte, esta figura geométrica se convierte en uno de los motivos recurrentes del film: así lo indica la técnica que sirve como marca de transición entre varias escenas, la apertura y cierre en iris –característica del cine mudo- ; y otros motivos visuales como son, por ejemplo, la forma de la cola del pavo real, los ojos de Drácula y del lobo, o el motivo con el que se subraya el inicio del viaje de Harker a Transilvania, la visión a la salida del túnel... Ésta derivará, por fin, en el plano nadir (/plano cenital) de la bóveda donde se encuentra el fresco de la pareja de amantes. Una forma circular que cierra la semicircular del símbolo de “la amenaza musulmana” que se instala en la cúpula tras la caída de la cruz cristiana en la secuencia prólogo. Es así como frente a las tinieblas, se ofrece la posibilidad del amor eterno, como el arte. La pareja de amantes adquiere un punto de vista divino, celestial, al que señala el plano cenital que ha sido ocupado por un maligno Drácula. El discurso que se propone es que el amor es la herramienta de la civilización para vencer a las fuerzas pulsionales del mal (el amor que en este texto, como en el intertexto cristiano, está asociado con la gracia y la ley divinas).

^v La película se inicia con una ejemplar secuencia-prólogo que se extiende hasta la aparición del título, “Bram Stoker's Dracula”, y un fundido a negro. Este primer bloque narrativo está formado por una secuencia de montaje y tres escenas: “La despedida de la pareja de amantes en la capilla”, “La batalla”, “El regreso y la blasfemia”.

^{vi} Según Gubern, “hasta 1824 no se abolió en Inglaterra una ley que obligaba a clavar una estaca en el corazón de los suicidas.” (2002, 327).

^{vii} En adelante, los números entre corchetes se refieren a los fotogramas de *Drácula de Bram Stoker* (Coppola 1992), que aparecen numerados a lo largo del artículo.

^{viii} “Representar es hacer presente lo ausente. Por lo tanto, no es simplemente evocar sino reemplazar. Como si la imagen estuviera ahí para cubrir una carencia, aliviar una pena. Plinio El Viejo dice que el «principio de la pintura consistió en trazar, mediante líneas el contorno de una sombra». El mismo origen para el modelado, precisa más adelante. Enamorada de un muchacho que marcha al extranjero, la hija de un alfarero de Sicilia enmarca con una línea la sombra de su cara proyectada sobre la pared por un farol. Su padre aplicó arcilla al dibujo y lo convirtió en un relieve que puso al fuego con las demás vasijas para que endureciera. Así, pintada o modelada, Imagen es hija de Nostalgia”. (Debray, 1994 [1992], 34).

^{ix} Denis de Rougemont estudió la estrecha relación cultural que se produce entre la guerra y el mito del amor: “Nuestra noción del amor, que envuelve a la que tenemos de la mujer, se encuentra pues vinculada a una noción de *sufrimiento fecundo* que halaga o legitima oscuramente, en lo más secreto de la conciencia occidental, el gusto por la guerra. Este vínculo singular de cierta idea de la mujer y de una idea correspondiente de la guerra, en

Occidente, implica profundas consecuencias para la moral, la educación y la política.” (De Rougemont 2002 [1978], 247-276).

^x Aquí la asociación “mujer-bandera” no hace sino constatar el discurso medieval del amor romántico que se construye en esta secuencia introductoria, en la que la batalla del caballero es justificada por el valor religioso y por la sufrida espera de la dama.

^{xi} En este sentido, no estoy de acuerdo con la caracterización que se ha hecho de esta transición entre naturaleza victoriana y paisaje oriental mediante el *raccord* de formas (la forma circular del pavo real + forma de la salida del túnel). Pues además de espectacular y excesiva, la forma visual del inicio del viaje constituye uno de los pasajes de mayor densidad simbólica del film que coincide con una narración autoconsciente característica de la modernidad fílmica (aspecto metaficcional del film). (Adam y Azcárraga, 2001, 31).

^{xii} “Las regiones de lo desconocido (desiertos, selvas, mares profundos, tierras extrañas, etc.) son libre campo para las proyección de los contenidos inconscientes.” (CAMPBELL, 1997[1949], 78).

^{xiii} Así sucede, por ejemplo, en el análisis crítico del film realizado por Carolina Adam Mateu y Mercedes Azcárraga (2001).

^{xiv} Este hecho se acentúa en la banda sonora original del film.

^{xv} En los extras de una edición de la película en DVD (2007), puede verse otro final descartado (“Ending Early”) que recupera el beso de la pareja y refuerza el protagonismo de los hombres.