

Erotismo y profanación

La representación de la violencia misógina en *Drácula de Bram Stoker*

Ainhoa Fernández de Arroyabe

Recibido: 02.07.2014 – Aceptado: 03.10.2014

Resumen / Résumé / Abstract / Sommario

Drácula de Bram Stoker (1992) reinterpreta las dos representaciones de la violencia que contiene el original literario, el bestialismo sexual y el ritual de muerte vampírica, utilizando para ello los dispositivos del cine postmoderno y las referencias iconográficas de la pintura decadente, el romanticismo negro o el simbolismo. El resultado deriva en que la erotización de la belleza del ojo decadente transforma la extrema violencia sadomasoquista de los encuentros sexuales (entre Lucy y el vampiro, y Harker y las mujeres-bestia) en escenas voluptuosas en las que el placer escopofílico del espectador se ve notablemente incrementado por los dispositivos de inmersión del cine posmoderno que lo invitan a sumergirse en este universo de placer y dolor. En el otro extremo, la representación de la ejecución de la mujer-bestia opta por mantener la distancia y deleitarse en ilustrar la brutalidad con la que el amado destroza el cuerpo de su difunta prometida e instaura el orden civilizador de la sociedad victoriana.

Le film *Dracula d'après l'œuvre de Bram Stoker* (1992) réinterprète de manière créative les deux représentations de la violence décrites dans l'original littéraire, la bestialité et le rituel de mort vampirique, en se servant des moyens du cinéma postmoderne et des références iconographiques de la peinture décadente, du romantisme noir ou du symbolisme. Comme résultat de ces opérations de « recodage », l'érotisation de la beauté de l'œil décadent transforme l'extrême violence sadomasochiste contenue dans les rencontres sexuelles entre Lucy et le vampire et Harker et les femmes-vampires, en scènes voluptueuses où le plaisir scopophile du spectateur est considérablement accentué par les dispositifs enveloppants du cinéma postmoderne, qui l'invitent à plonger tout entier dans cet univers de plaisir et de douleur. À l'opposé, la représentation de l'exécution de la femme-vampire choisit de marquer la distance et se complait à illustrer l'énorme brutalité avec laquelle l'amoureux s'acharne sur le corps de sa défunte promise, instaurant l'ordre civilisateur de la société victorienne.

Bram Stoker's Dracula (1992) creatively re-interprets the two representations of violence in the original literary work: sexual bestiality, and the ritual of vampire death. This re-interpretation relies on the devices of postmodern cinema and the iconographic references of decadent painting like dark romanticism or symbolism. As a result, the eroticization of the beauty of the decadent eye transforms the extreme sadomasochistic violence that cha-

racterizes the sexual encounters between Lucy and the Vampire, Harker and the women-beasts in voluptuous scenes where the spectator's scopophilic pleasure is notably increased by postmodern cinema's mechanisms of immersion inviting the viewers to submerge themselves in this universe of pleasure and pain. Also, in the representation of the woman-beast's execution a distance is maintained and there is pleasure in illustrating the tremendous brutality with which the beloved destroys the body of his dead fiancée, and establishes the civilizing order of Victorian society.

Dracula di Bram Stoker (1992) si appropria dei dispositivi del cinema postmoderno e di riferimenti iconici a movimenti pittorici come il decadentismo, il simbolismo e il cosiddetto romanticismo nero, per proporre una nuova interpretazione delle due forme di violenza rappresentate nel romanzo originale: il bestialismo sessuale e il rituale di morte del vampiro. Come risultato di tale operazione di ricodifica, l'eroticizzazione della bellezza dell'occhio decadentista trasforma la violenza sadomasochista dei rapporti sessuali tra Lucy e il vampiro e fra Harker e le donne-bestia in scene voluttuose. La messa in scena della violenza bestiale adotta i meccanismi postmoderni responsabili dell'immersione dello spettatore nel film, intensificando il piacere scopico e sfruttando a fini persuasivi le emozioni del godimento e del dolore. Allo stesso tempo, l'esecuzione della donna-bestia situa lo spettatore in una posizione di contemplazione: di fronte alla scena brutale in cui il fidanzato di Lucy smembra con estrema violenza il corpo della vampira, si ripristina sotto i suoi occhi l'ordine civilizzatore della società vittoriana.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Violencia y sexo, misoginia, erotismo, bestialismo sexual, iconografía decadente, cine de terror

Violence et sexe, misogynie, érotisme, bestialité, iconographie décadente, film d'horreur

Sex and violence, misogyny, eroticism, sexual bestiality, decadent iconography, horror films

Violenza e sesso, misoginia, erotismo, bestialismo sessuale, iconografia del decadentismo, cinema dell'orrore

Drácula, escrita por Bram Stoker y publicada en Londres en 1897, es uno de los clásicos de la literatura universal de terror. Mario Praz (1999) defiende que se trata de una obra tardía del romanticismo negro. Sin embargo, el libro es, ante todo, un retrato de las obsesiones de la sociedad victoriana y expresa de manera soterrada el miedo del hombre de finales del XIX al nacimiento de la nueva mujer. El conde Drácula es el paradigma de la maldad ancestral que anida en el Oriente feudal y cuya irrupción en el universo racional y moderno de Occidente supone una amenaza sexual. El vampiro libera los instintos primitivos que el orden social se esfuerza en reprimir y respecto a los que la mujer, debido a su naturaleza misteriosa y animal, es enormemente proclive.

La gran acusación y quizá la única que Stoker hace a su personaje central: el maligno poder que tiene de convertir a cualquier hembra en una mujer fálica [porque] la mujer- aunque malvada por naturaleza- debe recibir los poderes maléficos concretos de un varón (Gubern y Prat, 1979: 60).

Las víctimas de esta criatura satánica son Lucy Westenra y Mina Murray, personajes femeninos que representan, respectivamente, el fracaso y el éxito del hombre en su ardua tarea de civilizar a la mujer. Desde las primeras páginas del libro, Lucy actúa en función de sus instintos primitivos y se enamora de tres hombres a la vez. El personaje se concibe para demostrar que la poliandria de esta mujer arrastra al hombre al placer carnal, su naturaleza pulsional la condena a padecer la extrema violencia de los ataques bestiales del vampiro que la conducen a la no-muerte; la muchacha se convierte entonces en una mujer vampiro que agrede al varón. Este prototipo de la *femme fatale* o mito de la mujer rebelde pone en peligro el orden patriarcal (Gubern y Prat, 1979; Dijkstra, 1994; Praz, 1999 y 2002; Pedraza, 2004; Paglia, 2006). Las mujeres vampiro destruyen la familia: Harker es infiel y Lucy, polígama; son anti-madres: Lucy muere a los niños y las vampiras son caníbales, se alimentan de bebés; luchan contra la propiedad privada, son derrochadoras prostitutas babilónicas; y por último, se enfrentan al cristianismo propugnando orgiásticos rituales caníbales del culto pagano. En consecuencia,

Lucy sufre un segundo castigo que implica su violenta ejecución siguiendo el ritual de la muerte vampírica por parte de un miembro destacado de la sociedad, su prometido: Lord Holmwood le clava una estaca en el corazón y luego la decapita. Este ritual le confiere la buena muerte y devuelve el equilibrio del orden social establecido. El ritual de muerte vampírica tiene carácter aleccionador y didáctico.

En el lado opuesto a Lucy, Mina Murray se inscribe como el ideal femenino porque funde las virtudes de la mujer hogareña, sumisa y monógama con una inteligencia racional y masculina que le permite desarrollar las destrezas del mundo moderno; se convierte así en la eficiente secretaria personal cuya devota dedicación impulsa la carrera profesional de su marido. Los cinco personajes masculinos que se enfrentan al vampiro son el veterano Abraham Van Helsing, médico que combate los fenómenos paranormales desde la ciencia y la metafísica, y los cuatro jóvenes que representan distintos ámbitos de la sociedad moderna: Jack Seward, un psiquiatra novel, y Jonathan Harker, pasante en una firma de abogados, aspiran a desarrollar su profesión y progresar en la escala social; Lord Arthur Holmwood es un aristócrata que se adapta a los cambios de la sociedad moderna y Quincey P. Morris, un norteamericano que representa el espíritu aventurero del nuevo continente.

La novela dibuja un mapa de relaciones de poder que deja al descubierto dos tipos de violencia explícita: el bestialismo sexual, que cristaliza las fantasías sadomasoquistas de la sociedad victoriana y es inherente al vampiro masculino y al femenino; y la ejecución de la criatura satánica que se produce en dos ocasiones en la novela: en la primera, la víctima es Lucy y su aniquilación expresa la extrema crueldad con la que el hombre castiga a la mujer rebelde; y en la segunda y última, Drácula es exterminado por los caballeros victorianos y su muerte violenta simboliza el triunfo de la sociedad civilizada y moderna sobre el mal y la naturaleza primitiva. Este trabajo analiza el modo en que estas dos manifestaciones violentas, y en particular, la crueldad con la que se trata a los personajes femeninos se expresa en *Bram Stoker's Dracula* (*Drácula de Bram Stoker*, Francis Ford

Coppola, 1992): un film postmoderno cuyo proceso de construcción representa un paradigma creativo frente al agotamiento del cine contemporáneo.

La película es un *pre-sold title*: un *costume horror film* basado en un clásico literario cuya reedición despierta gran interés en un público amplio y heterogéneo que en su mayoría no ha leído la novela, pero que conoce a Drácula a través de la cultura de masas que ha moldeado y repetido su figura hasta la saciedad. Thomas Austin (2002) afirma que la primera característica de un *pre-sold title* es la estandarización y variación del producto; en este sentido, la cinta de Coppola ofrece una versión del clásico desde el prisma del cine de los noventa, respetuosa con la tradición y los referentes de la cultura popular, y que aporta elementos temáticos, iconográficos y formales innovadores. El segundo elemento clave es la integración de los gustos del público en el diseño del film, algo que Coppola tiene muy en cuenta en su película. Austin utiliza el término «co-autor» y Santos Zunzunegui (1995), «autor estadístico» para referirse al papel activo del público en el cine contemporáneo. Por último, el diseño de un film comercial de éxito implica que se trata de un producto popular.

Drácula de Bram Stoker parte de una lectura en clave romántica del mito que trae consigo un nuevo y sugerente universo visual, fruto de un trabajo enciclopédico que rastrea referentes visuales de movimientos pictóricos que entroncan con el espíritu o la época en la que se gestó la novela como el romanticismo negro, el decadentismo o el simbolismo; y tal y como subrayan Omar Calabrese (1994), Jonathan Bignell (1996), Laurent Jullier (1997), Vincenzo Buccheri (2000) y Ginette Vincendeau (2001), en tanto que film postmoderno pone en marcha la práctica de la cita intertextual. El cine es objeto de culto en la cinta: esta es la única adaptación en la que el vampiro visita el cinematógrafo; el texto practica la búsqueda de referentes y citación filmica, sobre todo de películas primitivas, del cine de terror y del ciclo de adaptaciones de Drácula. No obstante, el elemento más interesante es la recuperación de los efectos naíf del cine primitivo que pasan a formar parte del tejido filmico; como recuerda la crítica (Bignell, *op. cit.*; Vincendeau, *op.*

cit.) son artificios que maravillan al espectador y forman parte de la nostalgia posmoderna: la recreación de imágenes bellas que idealizan una época pasada.

Otro elemento sustancial de la película es la hibridación multimediática o inclusión de lenguajes y formas de expresión del audiovisual contemporáneo como el trailer, los spots publicitarios o el videoclip para narrar la historia; Zunzunegui (*op. cit.*) insiste en la transcendencia de este último en el film que nos ocupa. Estas nuevas formas de expresión entroncan con los mecanismos de inmersión espectral del cine postmoderno que Jullier (*op. cit.*) y Buccheri (*op. cit.*) describen pormenorizadamente y que tienen mucho peso en la construcción de esta película, sobre todo la cámara aérea y la banda sonora envolvente. La primera hace referencia al dispositivo tecnológico que permite realizar cualquier movimiento por complejo que sea sobre la imagen; la cámara vuela y es capaz de atravesar el espacio con rapidez y manteniendo la nitidez de la imagen. Este dispositivo crea la sensación en el espectador de estar penetrando en el universo diegético, es un artificio que proviene del videojuego y de la realidad virtual y que en el cine permite pasar de ver a participar o hacer sentir al espectador. La articulación de una banda sonora poderosa también sumerge al espectador en este mundo visual dotado de un espacio sonoro que lo envuelve y lo emociona; esta banda sonora es similar pero más compleja que el videoclip porque inserta los ecos del espacio diegético y juega con los distintos niveles en los que opone o contrasta varias fuentes para, de nuevo, provocar reacciones en el espectador.

Por último, la estructura narrativa del film está muy fragmentada. Yuxtapone y enlaza de manera fluida una serie de episodios narrativos que mantienen la multiplicidad de puntos de vista de la novela: algunos vehiculan los testimonios de Harker, Mina, Seward o Van Helsing, mientras que otros se limitan a mostrar lo sucedido. El montaje, por su parte, también es clave a la hora de construir el ritmo narrativo y la curva emocional del texto. En definitiva, cada fragmento se vale de los recursos más efectivos a la hora de dar cuerpo a una

narración que busca más que nada emocionar a la audiencia.

Respecto a las formas de representación de la violencia, en *Drácula de Bram Stoker* el relato de terror del original literario se transforma en una historia de amor inmortal, cuyo melancólico protagonista abraza el lado oscuro con el único objetivo de recuperar a la mujer amada: Mina Murray, la doble de su difunta esposa, Elisabeta. Esta lectura transforma, en parte, el mapa de relaciones violentas del original literario. A diferencia de la novela, el film separa de manera radical el amor y el sexo. En la película el vampiro mantiene una relación romántica e igualitaria con Mina en la que no hay rastro alguno de brutalidad: el monstruo se niega a poseer a la mujer porque la ama, e incluso borra de su mente el recuerdo de la feroz posesión bestial de la que Mina ha sido testigo. Asimismo, la ejecución de Drácula también se convierte en un acto de amor: Mina lo mata para liberarlo de su melancólica existencia y permitir que se una en espíritu con su difunta esposa. Más allá de estos dos cambios, el film comparte con la novela la relación inherente entre violencia y sexo: las víctimas de las feroces escenas sadomasoquistas son Lucy y Harker, y la muchacha también sufre la atroz profanación de su cuerpo durante el ritual de muerte vampírica. Con todo, mientras el libro narra estos pasajes con aséptica frialdad y distancia, la articulación de los referentes icónicos y de los dispositivos de inmersión fílmica en *Drácula de Bram Stoker* dan lugar a dos representaciones de la violencia: la primera es un espectáculo de voluptuosas perversiones y la segunda, la exposición de una ejecución brutal con claras connotaciones sexuales.

En su extenso estudio, Camille Paglia (2006) afirma que el origen de la extrema violencia sexual contra la mujer que se manifiesta en la novela, y en general, en el arte y la literatura occidental desde la antigüedad hasta nuestros días, radica en el enfrentamiento ancestral entre el orden apolíneo y la dionisiaca naturaleza cnótica. La mujer es un ser misterioso que pertenece a este universo, creador y devastador a un mismo tiempo, y en el que se desatan los instintos más básicos. El miedo atávico del hombre a ser devorado por

esta fuerza telúrica le empuja, entre otras razones, a dominar el arte y la literatura para construir la belleza apolínea del ojo occidental que transforma las más salvajes aberraciones sadomasoquistas de naturaleza primigenia en escenas de epicúrea hermosura. Junto con Paglia, Bram Dijkstra (1994), Erika Bornay (1995) y Mario Praz (1999 y 2002) coinciden en señalar que la belleza de estas representaciones provoca la erotización de la violencia; esta es una de las características que distinguen la pintura decadente y la corriente estética del romanticismo negro.

El film de Coppola se vale de la iconografía de ambas corrientes para dar cuerpo al universo sobrenatural en el que se producen las violentas escenas de sexo y que recupera uno de los temas más caros del arte decadente, que también está presente en la corriente del romanticismo negro: el bestialismo sexual. A finales del siglo XIX, los estudios de Darwin y los biosexistas sostienen que los instintos primitivos de la mujer la empujan a mantener relaciones sexuales con animales; es más, afirman que toda mujer que ha practicado la zoofilia prefiere al animal que al hombre (Dijkstra, *op. cit.*). En la pintura, por su parte, nace una corriente que se recrea en mostrar todo tipo de relaciones bestiales entre bellas mujeres y animales monstruosos con evidentes connotaciones demoníacas; la mitología es el marco de estas escenas que descargan las fantasías lujuriosas del hombre: «Fuese el compañero elegido un oso, un tigre, un león o un gato doméstico, los pintores se dedicaban a recalcar la afinidad entre la fémica y su animal» (Dijkstra, *id.*: 294).

Los dos fragmentos en los que Lucy es violada brutalmente por un monstruo, un hombre lobo, o un lobo, y el episodio en el que las mujeres vampiro fuerzan a Harker ponen en escena el bestialismo sexual en el film. La diferencia substancial entre ambas representaciones es que la naturaleza primitiva de la fémica la convierte en víctima y culpable de la violencia que el animal descarga contra ella; entretanto, el hombre es inocente porque se ha visto impelido a los placeres carnales por la instintiva mujer-bestia, lo que le permite gozar sin escrúpulos de esta sórdida experiencia

sexual; es más, tanto en la novela como en el ciclo de adaptaciones, Mina y el resto de personajes masculinos que representan a la sociedad civilizada comprenden y justifican las circunstancias que han llevado al hombre a sucumbir: su no culpabilidad lo libra de todo castigo. Por el contrario, la misma sociedad avanzada integrada únicamente por varones, tanto la novela como el ciclo de adaptaciones han eliminado a Mina de este espacio de poder, proyecta su ira hacia la mujer rebelde a través de la extrema brutalidad que encierra el ritual de muerte vampírica con el que castiga a Lucy.

De hecho, la representación de la violencia en *Drácula de Bram Stoker* aborda uno de los temas clave del original literario: el terror del hombre de finales del XIX a la nueva mujer. Para ello, según Vera Dika (1996), se produce la neo-mitificación o reinterpretación de los personajes femeninos a partir de los modelos de mujer de la sociedad victoriana y de la iconografía que los representa. En el film de Coppola, Lucy es la depositaria de la violencia de la sociedad patriarcal que deriva de su comportamiento sexual y que trae a colación la emergencia de la misoginia decadente en el texto; algo que resulta más ambiguo en el caso de Mina Murray.

El personaje de Lucy Westenra encarna en el film el epítome de la fémica primitiva, una criatura sexualmente activa y poliandra a la que la sociedad trata de civilizar imponiendo el matrimonio como freno a sus instintos; es decir, cristaliza la amenaza erótica: lejos de la monja hogareña del libro, la caprichosa y lasciva Lucy de la cinta es una flor venenosa movida por su irrefrenable curiosidad acerca de los placeres carnales; se siente atraída por tres hombres a la vez y en menor medida por Mina, con quien mantiene escarceos lésbicos, aunque su depravación llega al límite cuando práctica la zoofilia. Ligada al viejo mundo por su título aristocrático, presenta desde el inicio rasgos animales que la emparentan con la satánica mujer-ofidio, cuyo prototipo es la ginandroide Lilith. De hecho, las dos formas de representación de la violencia que ilustra la película están ligadas al mito decadente de la mujer-animal o *femme fatale*.

Los hombres de finales del XIX, atrapados en el mundo materialista, prosaico y aburrido que habían creado, y en el que se habían constituido como la esperanza intelectual de la civilización, se veían sumergidos en el universo poco excitante de costumbres y etiquetas (...). Al ser intelectuales, no podían admitir sus propios apetitos sexuales pero, aburridos, tenían demasiados. La mujer estaba allí, muy oportunamente, en primer lugar, para dar contenido a las fantasías y, en segundo, para culpabilizarla de ellas. El resultado fue el mito omnipresente de la mujer-animal (Dijkstra, *id.*: 309).

Sin embargo, la rebelión de Lucy contra la sociedad es inconsciente por lo que no acarrea el peligro real que supone la amenaza frontal de la mujer moderna: e film la convierte en un hermoso objeto sexual, que al igual que las tres vampiras, decora y erotiza las escenas de extrema violencia.

Más allá de la influencia de los referentes pictóricos, la clave de la representación del bestialismo sexual en el film está en la articulación de los dispositivos cinematográficos que permiten la inmersión del espectador en este hermoso y escopofílico universo sadomasoquista. Los tres episodios citados presentan características comunes: en primer lugar, se trata de fragmentos breves que no vehiculan el punto de vista de ninguno de los personajes narradores de la trama; es decir, son escenas que se limitan a mostrar lo que sucede, aunque como se verá más adelante, la ávida mirada del monstruo, o los *raccords* virtuales jugarán un papel crucial en más de una ocasión. En segundo lugar, la articulación de una banda sonora cuya intensidad emocional atrae al espectador, así como la utilización de un montaje obsesionado por mostrar el detalle recuperan las características del videoclip, a lo que hay que sumar otros tres mecanismos esenciales: los dispositivos de inmersión espectral del cine postmoderno, los efectos maravillosos del cine primitivo y la presencia de elementos que reencuadran la acción y remiten constantemente a una teatralidad excesiva y barroca. *Drácula de Bram Stoker* no se conforma con ofrecer lujuriosas escenas a un voyeur pasivo, sino que a través de la manipulación de todos estos mecanismos hace partícipe, sumerge al espectador en el tejido fílmico y trata de hacerle sentir emociones intensas.

Los dos episodios de masoquismo satánico entre Lucy y el monstruo se producen en un contexto onírico o sueño erótico en el que se conjugan tres factores: el sonambulismo que padece el personaje, un mal que acentúa su naturaleza salvaje y justifica su conexión telepática con la criatura satánica; el incubo: un extraño estado de letargo que el monstruo provoca en sus víctimas antes de asaltarlas y que forma parte de las raíces folclóricas del mito (Lecoteux, 1999); y en tercer lugar, este sueño se inspira en la hermosa y sugestiva imaginería de *La pesadilla* (1781) de Heinrich Füssli.

En sus obras repitió muchas veces, como un cliché exitoso, una composición de conmovedor efectismo, en la que suele aparecer el cuerpo tendido de una damisela, contemplado por algún personaje reflexivo, de ojos desorbitados que nada miran (...) es todo un guiño de voyerismo dirigido al espectador (Lorente, 2001: 84).

Los dispositivos de inmersión espectacular conducen al espectador al interior de estas escenas sadomasoquistas en las que Lucy mantiene un gesto característico de la pintura decadente: la postura de la espalda quebrada.

[Los pintores de la época] jugaban abiertamente con las fantasías de agresión de su audiencia e «invitaban» a la violación pintando mujeres desnudas y extremadamente vulnerables, por lo general caídas de espaldas en escenarios silvestres aparentando encontrarse en el clímax de un éxtasis incontrolable (Dijkstra, *id.*: 100).

Como si de un videoclip se tratara, los timbales del tema musical «The Storm» dan inicio al primer ataque que se abre con un cita intertextual: sin tripulante alguno en cubierta, la amenazadora imagen del navío Démeter avanza hacia la costa en plena tormenta y remite a la inquietante llegada a puerto del Empusa en *Nosferatu, el vampiro* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, F. W. Murnau, 1922) y simboliza el poder sobrenatural y maligno de Drácula. Sin embargo, la amenaza se transforma en tangible en el instante en que la silueta de un perro gigantesco emerge del interior de la nave y salta a tierra. El film pone en marcha uno de los

dispositivos de inmersión espectacular que se repite en el último ataque: la mirada depredadora de la bestia. Esta manifestación subjetiva combina la reproducción a velocidad normal de las imágenes registradas en cámara lenta o efecto estroboscópico, el *travelling in* y los elocuentes gruñidos del animal que se suman al tema musical. El espectador acompaña al vampiro en su camino hacia el dormitorio de Lucy, entre tanto la mirada depredadora siembra la muerte a su paso.

El avance pulsional de la fiera se detiene frente al dormitorio de la mujer: el hombre-lobo abre sus fauces ensangrentadas y ruge con fuerza. A partir de este momento, el aullido del lobo, sus insistentes jadeos y los dulces cantos corales femeninos se mezclan con el tema musical y actúan a modo de estímulo voluptuoso para conducir a la joven hacia las profundidades de la foresta; las ramas de los árboles en primer término del encuadre delatan que la bestia la está esperando allí. La cámara aérea se mueve vertiginosamente y de manera alternativa sobre el ensimismado paseo de Lucy y la búsqueda frenética que emprende su amiga Mina. Cuando esta por fin irrumpe en el cementerio familiar contempla una escena de horror que la paraliza: el hombre-lobo penetra violentamente a Lucy que gime extasiada de placer sobre el fondo musical de «The Storm»; su cuerpo se retuerce en una tumba frente al panteón Westenra. La cámara aérea avanza ahora sobre Mina para prefigurar una nueva mirada subjetiva del monstruo que deja al descubierto las entrañas del cuerpo de la joven; enfurecido, le prohíbe recordar los hechos que acaba de contemplar. La música desaparece mientras las muchachas regresan a casa bajo la atenta mirada de Drácula.

Por su parte, el último ataque del vampiro ilustra la bacanal sadomasoquista y satánica que conduce a Lucy a comulgar con el lado oscuro: la joven alcanza el orgasmo y la no-muerte mientras su cuerpo es sádicamente devorado por un lobo; a partir de este momento, se transforma en una criatura demoníaca y animal: la mujer vampiro. Este último episodio repite todos los mecanismos de inmersión espectacular señalados en líneas anteriores: la mirada depredadora,

la cámara aérea, las angulaciones extremas, los trucos naïf, o la teatralidad que delatan marcos y cortinajes, entre otros. No obstante, el film los ordena en torno a un dispositivo estilístico de la filmografía de Francis Ford Coppola: la representación de la muerte ritual. En este caso, las dos líneas de acción que se van sucediendo mediante el montaje alternado son la ceremonia pagana o bautismo de sangre de Lucy en Inglaterra y la boda ortodoxa de Mina y Harker en Transilvania.

En la primera línea y antes de someter a Lucy, Drácula debe derrotar a sus defensores: durante este enfrentamiento desigual el film ridiculiza a los caballeros victorianos, dejando en evidencia que la fuerza bruta y primigenia del Oriente atávico triunfa sobre la razón y las nuevas tecnologías de la sociedad industrial. Igualmente, la agresividad animal de la escena se ve incrementada por los afilados colmillos de la mujer que constatan su transformado en ginandroide cuyos sensuales contoneos piden abiertamente ser violada por el hombre-lobo. Por último, el vampiro cambia de apariencia a lo largo de la escena: se presenta como licántropo al inicio, asume la forma del anciano anfitrión después, y se transfigura en lobo al final. Lecoteux (*op. cit.*) recuerda que en tanto que ser maligno y primitivo Drácula tiene la capacidad de transformarse en algunos animales como el murciélago, el ratón o el lobo para atacar a sus víctimas, defenderse o huir. En este film, el protagonista es una forma informe, un ser en constante mutación que entronca con el gusto postmoderno o neobarroco (Calabrese, *op. cit.*). El anciano anfitrión es una apariencia nueva que se deriva de la hipótesis romántica del clásico y simboliza la nostalgia del protagonista; su función en esta escena es la de humanizar al agresor cuando enuncia las condiciones que la joven debe aceptar para convertirse en vampiro; las mismas que le condenan a él a una solitaria eternidad sin amor.

Como no podía ser de otra manera, la yuxtaposición constante de imágenes que provienen de las dos líneas temáticas centrales da un nuevo sentido a esta representación de violencia sexual extrema: la pulsión del ataque se tiñe de venganza y dolor por la pérdida de la mujer amada. Mina se casa con un hombre al que

no quiere. Durante los últimos instantes del asalto, este mecanismo establece una serie de raccords virtuales entre Drácula y la joven contrayente que actúan a modo de acicate, e intensifican el grado de violencia que el vampiro descarga sobre Lucy; tras cada uno de estos raccords virtuales, mayor es la ferocidad de los mordiscos del lobo y más evidentes son los gemidos de dolor y placer de su víctima.

El montaje se erige aquí como demiúrgico sujeto de la enunciación: relaciona mediante el discurso de las acciones paralelas tanto las vacías nupcias de Jonathan y Mina como los esponsales –teñidos de indecible goce– de Lucy y Drácula (Company, 1993: 109)

La lógica del viodeoclip se complica en este episodio: el tema musical «The Hunt Built» se corresponde con el ataque de la fiera y mezcla de manera efectiva los libidinosos gruñidos de la mujer y del animal; por su parte, los oscuros cantos corales del Dies Irae entonados por los monjes acompañan al matrimonio y anuncian el funesto final de Lucy. A medida que la agresión bestial va alcanzando el paroxismo, las imágenes de la boda pierden fuerza a favor de la inmersión voyeur en el éxtasis sadomasoquista a través de la eclosión de la banda sonora, la cámara aérea y la obsesión por mostrar los detalles más escabrosos del frenético montaje final: las fauces ensangrentadas del lobo, su mirada afilada, una mano que estruja las sábanas y las imágenes parciales del rostro de Lucy que finalmente alcanza el orgasmo y grita exhausta. Acto seguido, dos grandes chorros de sangre que remiten a la hórrida escena del dormitorio de las gemelas en *El resplandor* (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980) emergen a los lados de un plano general de la cama de la mujer sobre la que aparece postrado su cuerpo. Esta imagen teatral y excesiva pone punto y final a la escena, aunque los libertinos alaridos de Lucy permanecen durante algunos segundos en los que la cinta se recrea en mostrar el beso apasionado de Mina y Harker y funde a negro.

Por último, además de las diferencias señaladas en líneas anteriores, la violación de Harker a manos de las mujeres-bestia pone en marcha una ilustración de la

violencia en la que la sensualidad intangible del inicio contrasta con la pornografía sádica del final. De nuevo, el esclavismo oriental, marco ancestral de la corrupción de la pintura decadente se convierte en escenario de esta posesión. Las imágenes del inicio muestran el gineceo vacío y los sonidos son los que crean el universo sobrenatural femenino: el goteo constante del agua, los ecos metálicos, el tintineo de los cascabeles, los gemidos y las risas que culminan con una invitación que atrapa a Harker en una suerte de ensoñación erótica que, tal y como sucede en la primera escena de violación de Lucy, no tarda en mostrar su contundencia corpórea.

El tema musical «The Brides» da inicio a la lasciva escena en la que dos hermosas huríes emergen de entre las sábanas y acarician a Harker. La articulación de la banda sonora es especialmente efectiva a la hora de propiciar la penetración del espectador en esta bacanal y se combina con otros mecanismos como la cámara aérea, que se mueve vertiginosa sobre la acción, o las angulaciones extremas y los aparatosos cortinajes que centran la atención del espectador sobre las particularidades de la violación. No obstante, tal y como sucede en el tercer y último ataque de Lucy, la obsesión por fragmentar la acción en imágenes que ilustran de cerca y de manera explícita los detalles más feroces del acto lo convierten en el dispositivo estrella de esta representación pornográfica de la violencia: cada plano es más escabroso y salvaje que el anterior. El espectador contempla a la vampiro morena lamiendo los ríos de plata del crucifijo que se derriten sobre el pecho del hombre; a continuación, el placer se convierte en dolor porque los rasgos bestiales de estas criaturas hacen acto de presencia: las dos ginandroides sujetan a Harker y sus miradas felinas, sus manos-garra y sus afilados colmillos muerden, rasgan y succionan el cuerpo de su víctima con voraz apetito. Empero, el momento más violento de la violación coincide con la irrupción de la tercera mujer-bestia: la satánica Medusa y su sinuosa cabellera plagada de serpientes; este daimón abre sus fauces y somete al varón a una dolorosa felación. Sin embargo, al igual que sucede en el primer ataque del vampiro a Lucy, la víctima no alcanza el orgasmo porque Drácula interrumpe abruptamente la escena y se lo impide.

La mujer devoradora debe pagar por sus pecados (Pedraza, *op. cit.*) y el castigo que Lucy recibe es el ritual de muerte y descuartizamiento que se aplica al vampiro. La característica capital de la representación de este episodio en *Drácula de Bram Stoker* es que su crueldad rebasa a la del original literario y a la de la mayoría de adaptaciones tradicionales. La imagen brutal de Holmwood clavando la estaca en el corazón de su enamorada retoma las claves del sacrificio al que los monjes someten a la mujer en *Drácula, príncipe de las tinieblas* (*Dracula, Prince of Darkness*, Terence Fisher 1965). La razón de llevar al límite esta representación de violencia atroz contra el cuerpo femenino es que para ser justo, el castigo debe ser proporcional a la fuerte voluptuosidad que esta devoradora sexual ha exhibido a lo largo de la cinta. La deshumanización de Lucy es el primer paso de esta estrategia de representación de la violencia.

Encabezados por Van Helsing, los caballeros victorianos abren la tumba de la mujer y descubren que el ataúd está vacío; la cámara aérea y los sonidos metálicos de universo sobrenatural subrayan este hecho e impulsan la inmersión espectral solo en este momento. En efecto: a diferencia de los fragmentos de bestialismo sexual, la puesta en escena de la muerte vampírica toma distancia respecto a los hechos y se centra en mostrar la violencia de la ejecución. Los cantos corales femeninos o los ecos metálicos de la banda sonora se limitan a acompañar la teatral presentación de Lucy que entra en la cripta con un niño en sus brazos; no hay rastro de la inmersión que vehicula el videoclip. La imagen recupera las connotaciones del mito de la lamia (Pedraza, *op. cit.*; Lecoteux, *op. cit.*). Lucy es ahora una anti-madre que arremete contra el símbolo central del futuro potencial de la humanidad: el niño. Cuando los hombres se enfrentan a ella, se escurre como una serpiente mientras emite extraños sonidos y les mira con ojos de animal. Para defenderse, despliega su impudicia frente a Holmwood que claudica por un instante a sus encantos hasta que Van Helsing interpone un crucifijo entre ambos. Siguiendo las convenciones de género, la muchacha reacciona con violencia y vomita un espectacular chorro de sangre contra el rostro del médico antes de entrar

definitivamente en su tumba. Este gesto excesivo remite al de la satánica protagonista de *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973) y termina por consolidar el retrato de la bestia en la que se ha convertido la joven.

A continuación, el film ilustra el ritual de muerte vampírica desplegando sin tapujos toda su violencia: Lord Holmwood, prometido de la difunta, toma aliento y clava con todas sus fuerzas una estaca en el corazón de su amada Lucy; el grito desgarrador del hombre y los golpes de la maza rompen el silencio al tiempo que el tono intenso de la sangre tiñe el níveo vestido de novia con el que ha sido enterrada. Esta imagen de la violencia patriarcal simboliza la venganza de la sociedad victoriana en manos del hombre cuya reputación ha sido vapuleada por la *femme fatale*: Lucy le ha sido infiel y ha seducido a todos los hombres. Al aniquilar a la fiera, Holmwood trata de limpiar las huellas de culpabilidad de los tres caballeros que se han sentido atraídos por ella y se convierte en el ejecutor del proceso civilizador de la sociedad victoriana.

Por último, cabe subrayar que la carga violenta de la profanación del cuerpo de la muchacha es mayor en el film que en la novela porque el texto ha eliminado un pasaje apaciguador del original literario: en el libro, tras el brutal descuartizamiento de su cuerpo, el rostro de la mujer recupera su pureza original y tiene un gesto apacible; en el film, por el contrario, la imagen gore de la cabeza de Lucy empapada en sangre surca el cielo: la blancura antinatural de su rostro subraya la intensidad de la sangre que mana del cuello amputado.

Drácula de Bram Stoker reinterpreta las dos manifestaciones de violencia extrema que contiene el original literario y que están ligadas al sexo: el bestialismo y el ritual de muerte vampírica.

La primera novedad respecto a la novela es que Coppola construye una visión romántica en la que el protagonista comulga con Satán para ser inmortal y poder recuperar a la mujer amada, su difunta esposa Elisabeta, y cuyo doble es Mina Murray. Esta visión melancólica del mito separa de manera tajante el amor y el sexo, y por ende, la paz y la violencia. *Drácula* mantiene una relación de amor igualitaria y recíproca con Mina que rompe los convencionalismos sociales de una época en la

que la mujer no podía elegir. El vampiro la libera de toda forma de violencia porque la ama y la respeta; contiene sus instintos salvajes y no la agrede en ningún momento; incluso, le niega la visión de la horrida escena en la que una bestia peluda escopa brutalmente con Lucy. Por otro lado, Mina también lo ama y le demuestra su devoción cuando lo mata. La bestial violencia de la decapitación del vampiro presente en la novela y en la tradición popular del ciclo de adaptaciones cambia de manera radical en *Drácula de Bram Stoker*: una mujer moderna y civilizada, Mina Murray, mata al monstruo en un gesto decisivo de amor incondicional y absoluto; la joven degüella a su amado y le da paz. Tras su muerte verdadera, *Drácula* es libre para reencontrarse con el espíritu de Elisabeta mientras que Mina debe regresar a la prisión del hogar victoriano que supone su matrimonio con Harker. La muerte ritual se transforma en un acto sacrificial en el que Mina antepone su amor por *Drácula* a sus propios intereses.

En contrapartida, la representación de la violencia se materializa a través del sexo de dos formas muy distintas. La primera es el sexo puro, salvaje, brutal y telúrico, que impera en las escenas de bestialismo sadomasoquista. La naturaleza primitiva de Lucy la convierte en víctima propiciatoria y culpable de los feroces envites que el monstruo ejecuta sobre su cuerpo; su pecado original justifica este primer castigo sádico que supone padecer la extrema violencia del estupro por parte de un animal. Las mujeres vampiro también violan salvajemente a Harker, pero a diferencia de Lucy, el varón es inocente. La sociedad civilizada culpa a la instintiva naturaleza femenil de conducir al hombre al abismo de los placeres de la carne. El varón queda libre de todo reproche y castigo mientras Lucy debe asumir el peso de un segundo castigo, salvaje y extremadamente violento, que esta vez le impone el ansia civilizadora de la sociedad patriarcal: su cuerpo sufre el martirio y la tortura en manos de su prometido, que la descuartiza en venganza por haber desafiado las normas y haberle sido infiel. Esta muerte no devuelve la paz al personaje porque es imposible hacerlo: Lucy es una devoradora sexual desde el inicio del film, su aniquilación no puede devolverle algo que jamás ha

poseído, la placidez de una mujer domesticada y sumisa; su cabeza decapitada equivale a la de la salvaje Medusa

Drácula de Bram Stoker es un film postmoderno que renueva la tradición de manera creativa. La representación de la violencia extrema que implican las escenas de bestialismo sexual se transforma en un atrayente universo erótico que borra las huellas de la brutalidad porque se vale de la belleza de la iconografía del romanticismo negro y, sobre todo, de la pintura decadente. No obstante, la articulación de los dispositivos de inmersión espectral y del resto de prácticas del cine posmoderno establecen una diferencia capital respecto al resto de adaptaciones cinematográficas: el tejido fílmico envuelve al espectador en un sugestivo viaje que lo invita a experimentar el placer libidinoso de escenas de extrema violencia sadomasoquista, pero cuya oscura belleza ha eliminado toda brutalidad a favor del erotismo. Por otra parte, la representación del ritual de muerte vampírica es una exhibición y explícita de la violencia atroz con la que la sociedad castiga y destruye a la mujer rebelde; la deshumanización de Lucy y su animalización descarnada permiten y justifican la extrema brutalidad que el film se deleita en poner de manifiesto. En esta ocasión, Coppola deja de lado los dispositivos de inmersión y el espectador es un voyeur distante y privilegiado de este castigo aleccionador que avisa de las consecuencias que entraña cualquier posible forma de insurrección femenina.

Por último, a través de estas representaciones de brutalidad explícita, el film vehicula la violencia latente contra la mujer que proviene de la misoginia victoriana y que imbuje el original literario, la pintura decadente y, en cierta medida, el ciclo de adaptaciones del mito. No obstante, la hipótesis romántica supone una rebelión frente a esta misoginia y es una de las aportaciones más subversivas del film: la irrupción de Drácula, hace que Mina sea una mujer libre que elige, decide y ama.

Bibliografía

AUSTIN, Thomas (2002), «“Gone with the Wind Plus Fangs”: Genre, Taste and Distinction in the Assembly, Marketing and Reception of *Bram Stoker’s*

Dracula», Steve Neale (ed.), *Genre and Contemporary Hollywood*, London: British Film Institute, pp. 282-306.

BIGNELL, Jonathan (1996), «Spectacle and the Post-modern in Contemporary American Cinema», *La Licorne*, 36, pp. 161-180.

BORNAY, Erika (1995), *Las hijas de Lilith*, Madrid: Cátedra.

BUCCHERI, Vincenzo (2000), *Sguardi sul postmoderno: il cinema contemporaneo: questioni, scenari, letture*, Milano: Isu Università Cattolica.

COMPANY, Juan Miguel (1993), «La melancolía del vampiro, *Bram Stoker’s Dracula*», *Archivos de la Filmoteca*, 15, pp. 105-109.

DIJKSTRA, Bram (1994), *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura decimonónica*, Madrid: Debate.

DIKA, Vera (1995), «From Dracula – With Love», Barry K. Grant (ed.), *Film Genre and Reader II*, Austin: University of Texas Press, pp. 388-399.

GUBERN, Román & PRAT, Joan (1979), *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*, Barcelona: Tusquets.

JULLIER, Laurent (1997), *L’écran post-moderne. Un cinéma de l’allusion et du feu d’artifice*, Paris: L’Harmattan.

LECOTEUX, Claude (1999), *Historie des vampires, autopsie d’un mythe*, Paris: Imago.

LORENTE, Jesús Pedro (2001), «Amados cadáveres. Poética de la contemplación en el arte romántico», Begoña Torres González (ed.), *Amor y muerte en el Romanticismo*, Barcelona: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 79-102.

PAGLIA, Camille (2006), *Sexual Personae. Arte y decadencia desde Nefertiti a Emily Dickinson*, Madrid: Valdemar.

PEDRAZA, Pilar (2004), *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*, Madrid: Valdemar.

PRAZ, Mario (1999), *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona: Acantilado.

— (2002), *Bellezza e biszarria. Saggi scelti*, Milano: Arnoldo Mondadori.

VINCENDEAU, Ginette (2001), *Film/Literature/Heritage. A Sight and Sound Reader*, London: British Film Institute.

ZUNZUNEGUI, Santos (1995), «Lo viejo y lo nuevo. La reinención de la tradición cinematográfica en el final del siglo XX», *Letras de Deusto*, 25 (66), pp. 59-74.