

El actor Gary Oldman caracterizado como Drácula en un fotograma de la película *Bram Stoker's Dracula*, dirigida por Francis Ford Coppola en 1992. (Fotograma: Getty Images Latin America / COLUMBIA PICTURES / LatinContent / Getty Images)

# Francis Ford Coppola, lector de *Drácula*

Moisés Elías Fuentes



IRONÍAS DE LA MORAL VICTORIANA: el mismo año de 1897 en que el dramaturgo irlandés Oscar Wilde salió de la cárcel de Reading, luego de purgar dos años de prisión, sentenciado por sodomía e indecencia grave, otro irlandés, Bram Stoker, publicó un libro que muy pronto atrajo a los lectores, tanto de Inglaterra como de otros países, con su angustiante y provocativo equilibrio entre el terror y el erotismo, encarnados en una figura ambigua, fascinante y maldita, irascible y sosegada, un ser que se arrojó al infierno, para ser un no muerto, emparentado con Dorian Gray, el no muerto concebido por Wilde en 1891, pero de signo distinto: mientras que el aristócrata inglés ha entregado su alma para satisfacer lo imposible, la insaciable sed inherente al capitalismo, el noble romano ha condenado su alma para luchar contra lo intemporal: Dios. Gray diviniza su hedonismo y se somete a sus caprichos; Drácula afirma su yo ante un Dios distante e indiferente.

Las raíces transgresoras de ambos personajes habrían de seducir y ofuscar por igual a los lectores del ocaso decimonónico que a los del mecanizado siglo xx, como testimonian las constantes adaptaciones y reelaboraciones que, en los albores del susodicho, merecieron las dos novelas, sobre todo a los dos nuevos medios de comunicación que despuntaron con aquel siglo: el cine y la radio, tempranamente comprendidos no como novedades vistosas y pasajeras, sino como incontestables difusores de la cultura popular, que comenzó de este modo su evolución a cultura de masas.

Desde su llegada al cine en *Nosferatu*<sup>1</sup>, dirigida por el cineasta alemán Friedrich Wilhelm Murnau en 1922, el *Drácula* de Stoker obtuvo la entusiasta consideración de la industria cinematográfica, aunque con variable suerte, toda vez que tuvo que habérselas con la censura de los sectores conservadores, tanto de los gobiernos como de las sociedades, lo mismo en Europa que en

---

<sup>1</sup> Los productores Enrico Dieckmann y Albin Grau contrataron a los guionistas Henrik Galeen y Günter Krampf para la adaptación de la novela de Bram Stoker, con la premeditada intención de no pagar los derechos de autor. La trama alrededor de la producción y realización de *Nosferatu* es, por tal motivo, una trama novelesca-cinematográfica.

Estados Unidos, cuyas industrias fílmicas fueron y todavía son las principales revisoras del conde rumano y su desventurada vida eterna.

Cuando en 1991 Francis Ford Coppola aceptó producir y dirigir para Columbia Pictures una nueva adaptación de la novela de Stoker, tuvo presentes varias de las interpretaciones del mito que desfilaron por la gran pantalla desde el filme de Murnau. Las tuvo presentes, en efecto, e incluso hizo referencias claras a algunas;<sup>2</sup> sin embargo, tales referencias procedieron más bien como deslindes entre el canon establecido y la lectura propuesta por Coppola, en la que predominan dos aspectos básicos: la mayor fidelidad al texto de Stoker, por una parte, y la dinamización narrativa, por la otra.

Desde el estreno del filme en 1992, la fidelidad a la novela y el dinamismo narrativo de *Bram Stoker's Dracula* se entendieron como auténticas renovaciones del género vampírico y del conde en tanto su personaje más icónico, lo que encierra un equívoco, porque el filme de Coppola es el primero que en lo esencial se ajusta a la historia tal y como la concibió el novelista irlandés, a más de que la narración se emparenta al menos con dos versiones del mito, a saber: el ya citado *Nosferatu* de Murnau y las películas de la *Hammer films*, que se distinguen de otras por la factura ágil de sus discursos.

Dicho equívoco puso de manifiesto hasta qué punto el cine se había alejado de la novela de Stoker, además de evidenciar que, con el paso de los años, la filmografía de Drácula había derivado al cine de fórmula, con poco interés por las transformaciones del personaje como ícono fílmico. Coppola operó de modo opuesto: comenzó por la lectura atenta de la novela, y continuó con la revisión minuciosa de las versiones fílmicas más emblemáticas.

<sup>2</sup> En *Francis Ford Coppola*, el crítico e investigador de cine Esteve Rimbau expone con puntualidad algunas de las escenas en las que el cineasta italo estadounidense utiliza pasajes tomados de otros filmes sobre Drácula.

Apoyándose en la perspicaz adaptación escrita por James V. Hart, Coppola redime al conde de clichés que a fuerza de uso se acartonaron (la misantropía, el erotismo desenfrenado, la calidad de apóstata, etcétera), y en cambio lo deja caracterizar con plena libertad las fantasías que el imaginario colectivo le ha atribuido desde la edición de la novela, fantasías que Jonathan Penner y Steven Jay Schneider resumen así en el volumen *Cine de terror*:

Como todos los grandes personajes de terror, Drácula da vida a nuestros deseos más ocultos, al tiempo que encarna (y ahí radica su singularidad) gran parte de lo que abiertamente deseamos en un ser humano. Es noble, exótico, experimentado, rico y brillante. Atormentado, vulnerable y extravagante. Y romántico. Un personaje vil hasta el paroxismo y exquisitamente refinado a la vez.<sup>3</sup>

Con agudeza, Coppola saca partido a tales atributos para delinear la figura de un conde Drácula romántico, más abrumado por la soledad y la imposibilidad de triunfo que por el resentimiento o el prurito de venganza. Antihéroe romántico, Drácula (Gary Oldman), de hecho, se entrega al fuego del Maligno por amor, cuando descubre que su prometida, Elisabeta (Winona Ryder), quien se suicidó, desolada por la falsa noticia de la muerte del amado, permanecerá maldita por toda la eternidad. El defensor de los cristianos contra los turcos otomanos deviene así un no muerto para acompañar en su condena al amor de su vida; es un ángel caído que, al preferir el dolor y rechazar la salvación, sacrifica la individualidad y se funde con su otredad: nosotros.

Ciertamente, en la concepción que desplegó Stoker del vampirismo se advierten libertades interpretativas del mito, lo que explica la ambigua respuesta que desata su presencia, que resulta atractiva y repulsiva. Stoker ideó y plasmó un personaje que angustia a los lectores por su portentosa maldad y porque los hace

<sup>3</sup> Jonathan Penner y Steven Jay Schneider, *Cine de terror*, Taschen, Barcelona, 2008.

dudar de su convicción de diferenciar el bien y el mal, la verdad de la falsedad, la discreción de la insolencia.

Sin embargo, a pesar de las dudas, los personajes de Stoker responden a la férrea moral victoriana, por lo que resuelven su confusión de modo tajante: ellos son la civilización, la normalidad, en tanto Drácula siempre ha de ser el monstruo que no se civilizará, que no se integrará a una cultura intelectual y espiritualmente superior; no por nada Van Helsing subraya “la mente infantil del vampiro” y “su irracionalismo instintivo”. Apoyándose en la perspicaz adaptación de Hart, quien se cuidó de no trastocar el discurso novelesco, Coppola destacó los titubeos y flaquezas morales de los personajes, desde Jonathan Harker (Keanu Reeves), el apocado prometido de Mina, hasta el doctor Van Helsing (Anthony Hopkins), implacable cazador de vampiros oscuramente magnetizado por la personalidad y la naturaleza sobrehumana de Drácula. Estas contradicciones morales quedaron muy bien reflejadas en la recuperación que el guionista y el director hicieron del perfil de novela epistolar de *Drácula*, y en la que deslizaron algunos sutiles guiños, como al insinuar la idea de que las cartas escritas de puño y letra resultan impersonales, al contrario de las redactadas en máquinas de escribir, que resultan más cálidas.

Pero más allá de los aspectos hasta aquí referidos, en el aspecto donde plasmó Coppola su virtuosismo creativo, fue al valerse del estilo epistolar para desplegar una narración signada por recursos cinematográficos. En lugar de recurrir a efectos especiales, el veterano director recurrió a montajes paralelos, disolvencias, planos contra planos, barridos y otros recursos para otorgar a *Bram Stoker's Dracula* la soltura rítmica que en otras adaptaciones se le había negado.

Tal soltura, por lo demás, hace resaltar la relación amorosa de Drácula y Mina, que no se reduce a la se-

ducción de una mujer inocente que ha de ser rescatada y redimida por el hombre civilizado y por la religión, sino que asistimos a un proceso de anagnórisis, entrañable por su fragilidad, en el que los amantes desterrados del reino de Dios cruzan “océanos de tiempo” para reconocerse, significativamente, en un cinematógrafo, con lo que el cineasta otorgó a la reunión un matiz de contemporaneidad con el siglo xx, el siglo que atestiguó la emergencia del cine como expresión artística y de Drácula como mito popular.

Y aunque Stoker, como se sabe, no incluyó al cine en su relato, Coppola lo insertó en la trama por dos razones bastante claras: el cine como arte y como entretenimiento de masas reinventó a Drácula y su naturaleza vampírica, al punto de casi opacar al propio escritor y su mayor novela; a su vez, las salas de cine, espacios cerrados y dominados por la oscuridad, en las que cada visitante se halla inmerso en su personal reescritura de lo que ve, son refugios de los amores prohibidos.<sup>4</sup> Amores que alternadamente se encubren y exhiben, porque, ironías de la existencia, mientras estamos vivos, somos una realidad, pero también una representación, como confirma la sanguinaria batalla inicial en la que las víctimas y los victimarios parecen salidos del teatro de títeres de sombras, ese mismo que han de contemplar Mina y el conde en el improvisado cinematógrafo londinense.<sup>5</sup> Maestro de la estética cinematográfica, Coppola homenajeó a Stoker y la pintura

<sup>4</sup> El papel de las salas de cine como refugio de amores prohibidos o improbables fue explorado de modo asertivo por Peter Bogdanovich, compañero de generación de Coppola, en *La última película*, filmada en 1971.

<sup>5</sup> En la sala de cine concebida por Coppola, las tomas de la vida cotidiana comparten espacio y espectadores con rústicas cintas pornográficas, lo que remarca el carácter transgresor que, desde temprano, también se le atribuyó al cinematógrafo.



“Félix Grande se encuentra con Juan Rulfo”, Roberto García Bonilla


“En esta entrevista, que ahora se presenta como una evocación en monólogo, el escritor español Félix Grande habla de sus encuentros con Rulfo, signados de una singularidad de enigmas e intempestivas reacciones del autor de *Pedro Páramo*, quien evitaba hablar de su obra (‘no hablemos de mis libros que me da mucha pena’).”



de su época mediante de un manejo de la fotografía y el montaje,<sup>6</sup> que reflejan una tensión plástica en la que se oponen, sin anularse, los estilizados claroscuros románticos con los contrastantes tonos del impresionismo. Este homenaje inserta al filme, de un modo vigoroso, dentro de la atmósfera estética en que se condujo y proyectó su obra literaria Bram Stoker.

Antes he apuntado que Coppola respetó la esencia de la novela de Stoker, pero que no la siguió al pie de la letra, algo indeseable, porque se habría reducido a una repetición escasa en creatividad. En lugar de ello, el cineasta incorporó y actualizó los aspectos poco o nada explorados de la novela, en particular las diversas impresiones de Drácula, a quien dota de una enorme complejidad, representada a las claras por los sugerentes vestuarios ideados por la diseñadora y artista plástica Eiko Ishioka.

Como contraste, los personajes femeninos, sofocados por la misoginia de Stoker, fueron liberados de mojigaterías y actitudes pacatas, para renovarlos como seres en movimiento, transgresores, conscientes de las vacilaciones que su sexualidad introduce en el cerrado mundo del poder masculino, lo que el veterano director cifra en una escena sosegada y sin rebuscamientos: en un descuido, mientras Mina escribe a máquina, su amiga Lucy (Sadie Frost) la descubre (y quizá se descubre) como lectora de *Arabian Nights*, la versión de *Las mil y una noches* emprendida por Richard Francis Burton, quien, con buen ojo literario y capitalista, destacó los cuentos eróticos de la célebre colección de cuentos oriental.

*Bram Stoker's Dracula* no es una versión fílmica apegada a la novela del autor irlandés, sino la expresión de cómo Francis Ford Coppola se acercó a la obra maestra de Stoker. Por ello el filme, que cumple en 2017 veinticinco años de haberse estrenado, conserva la agilidad y la espontaneidad discursivas que atrajeron en aquel 1992 que llegó a las salas de cine. Película que replanteó la visión cinematográfica de los vampiros, aportación que aún no ha sido asimilada ni aprovechada como se debe. 

<sup>6</sup> Es por demás portentoso el trabajo que acometieron el fotógrafo Michael Ballhaus y los editores Nicholas C. Smith, Glen Sandebury y Anne Goursard para armonizar la estética del filme con el discurso narrativo.