

**SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS DEL DISCURSO NARRATIVO EN
EL CINE Y LA LITERATURA: EL CASO DE "DRÁCULA"**

ANDRÉS FERNANDO FORERO GÓMEZ

Trabajo de Investigación Dirigida para optar por el título de
Tecnólogo en Cine y Fotografía

Asesor

RICARDO MÉNDEZ MORALES

UNITEC
CORPORACIÓN DE EDUCACIÓN SUPERIOR
FACULTAD DE CINE Y FOTOGRAFÍA
SANTAFÉ DE BOGOTÁ, D.C.

2000

INTRODUCCIÓN

Es reconocida la influencia mutua entre el cine y la literatura. Sin embargo, no es del todo claro el alcance y las características de esa influencia. A nivel general, se desconoce hasta dónde los códigos y procedimientos literarios han permeado el estilo, la estructura narrativa y los recursos que suele utilizar el guionista en la producción de su obra. Es evidente que la magnitud de esa interrelación depende del adaptador (o autor del guión), el entorno y en especial la obra misma, ya que la influencia se materializa en el texto; más que en los aspectos meramente críticos o cinematográficos.

Se reconoce la existencia de vínculos entre el cine, la literatura, la pintura, la música y otras expresiones artísticas del hombre, y en particular entre el cine y la novela, como géneros de la narración. Se sabe que el cine heredó de manera directa e indirecta sus métodos narrativos iniciales del teatro y la novela del siglo 19. Sin embargo, el resultado de la adaptación de narraciones textuales al lenguaje cinematográfico depende en la práctica de la similitud real (o equivalencia) de los códigos entre los dos géneros. Así mismo, es importante conocer sus diferencias a fin de aprovechar los recursos propios del cine en la solución de los problemas narrativos del guión, sin pretender hacer de este una obra literaria.

Este trabajo pretende ir mas allá de lo teórico y de lo que se encontraría en un libro sobre el tema, para lo cual se aplicarán los principios del análisis narrativo a la novela "Drácula" de Bram Stoker y su adaptación cinematográfica en el filme "Drácula" de Francis Ford Coppola, a fin de identificar las similitudes y diferencias entre uno y otro medio, pero especialmente para resaltar mediante este caso la forma como se realizan adaptaciones al cine de obras literarias, y también los recursos literarios que se pueden utilizar cuando alguien está interesado en realizar un guión original.

Quisiera aclarar que escogí la novela de Bram Stoker porque de ésta se han realizado muchas adaptaciones y la historia en sí se presta mucho para ser llevada al cine ya que tiene muchos elementos de orden visual así como mucha acción, razón por la cual es mas fácil de adaptar al cine que otras novelas que se basan más en el dialogo y en los pensamientos de los personajes. Así mismo, escogí la versión de Coppola ya que es la más

fiel a la novela y además, como película en sí, es de las más destacadas que se han hecho sobre el libro de Stoker.

El objetivo general de este trabajo es investigar las similitudes y diferencias de los códigos y procedimientos narrativos en el cine y la literatura, a fin de obtener conclusiones útiles para la adaptación cinematográfica de un texto literario.

Con ese propósito se llevaron a cabo las siguientes actividades:

- 1- Se estableció un marco de referencia del estudio, incluyendo los códigos y procedimientos cinematográficos que caracterizan la narración cinematográfica, y los códigos y procedimientos literarios que conforman la narración literaria.
- 2- Se analizó en detalle la relación entre literatura y cine, para establecer las posibles "equivalencias" entre el lenguaje cinematográfico y el literario y sus "diferencias", utilizando la novela y el filme "Drácula" como ejemplo práctico.
- 3- Con base en este análisis se pudo establecer un conjunto de recomendaciones aplicables a la elaboración de un guión cinematográfico, bien sea como adaptación de un texto literario, o como producto original.

El trabajo consta de cinco capítulos, con el siguiente contenido:

El capítulo primero se titula EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO y expone los conceptos básicos de narración fílmica, encuadre, planos, escenas, secuencias, montaje y narrativa audiovisual.

El capítulo segundo se titula LA NARRACION LITERARIA y expone los conceptos básicos de esta clase de narración, divididos en fábula (los acontecimientos, los actores, el tiempo) e historia (secuencias, ritmo, personajes, espacio, focalización, narrador, descripción, niveles de narración).

El capítulo tercero se titula ANALISIS DE LA NARRACION EN EL CINE Y LA LITERATURA y expone la similitudes y diferencias narrativas entre el discurso narrativo y el discurso filmico, así como las influencias recíprocas entre ambos géneros.

El capítulo cuarto se titula ANALISIS COMPARATIVO DE LA NOVELA "DRÁCULA" DE BRAM STOKER Y EL FILME "DRÁCULA" DE FRANCIS FORD COPPOLA y en este se hace un análisis de cada medio por separado, la novela y la película, basándose en los conceptos expuestos en los anteriores capítulos para luego examinar las semejanzas y diferencias entre la narrativa del filme y la narrativa de la novela.

El capítulo quinto se titula CONCLUSIONES y en el confluyen las ideas expresadas en los capítulos anteriores para así poder extraer, como su nombre lo indica, unas "conclusiones" que sirvan para la adaptación cinematográfica de un texto literario.

Deseo expresar mis agradecimientos al profesor Ricardo Méndez Morales, asesor de la tesis, por su valiosa colaboración en la realización de este trabajo.

CAPITULO 1. EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

El cine, como todo lenguaje, necesita de una serie de elementos para poder cumplir su función de comunicación. Estos son sus principales elementos:

1.1. El punto de vista, el encuadre, los planos

Como toda obra de arte, la obra cinematográfica está íntimamente relacionada con el punto de vista desde donde el objeto de interés ha sido observado y enfocado. Cada obra de arte supone un punto desde el cual el artista ha mirado, analizado y representado el objeto que ofrece en su obra. Por consiguiente, todo filme implica un "encuadre", una delimitación del objeto, según los intereses del autor. "Encuadrar", significa observar, seleccionar, enmarcar el objeto filmado con unas características espaciales determinadas: distancia y ángulo. El encuadre termina siendo todo lo que el autor quiere que aparezca en el cuadro. Ya sea desde lo más simple (una taza de café) hasta lo más complejo (un extenso paisaje).

Toda imagen cinematográfica implica una sucesión de planos que establecen una relación entre el observador, lo observado y el entorno. Los elementos de esta relación se pueden clasificar en dos categorías, dependiendo de si el ojo que narra (la cámara) está en movimiento o en un punto específico del espacio: *estáticos* y *dinámicos*. Los elementos estáticos corresponden a cada componente unitario de la imagen en movimiento: el fotograma. La imagen registrada en el fotograma es resultado del encuadre, o sea de la composición de los elementos en el espacio del cuadro: la escala, el ángulo, la iluminación de la toma. Los elementos dinámicos corresponden a la sucesión de fotogramas en la toma y a la unión de estas en la escena. Esta sucesión es la que crea la sensación de movimiento.

La toma (o "shot") es el término usado por los camarógrafos para referirse a un plano que se filma. Es la unidad temporal del filme, la cantidad de película impresionada desde el momento en que la cámara se activa, hasta cuando ésta se detiene. El término "plano", común entre los guionistas, es el conjunto de imágenes que integran una toma. Los "primeros planos" se centralizan en el rostro y tienen una intención subjetiva, mostrar algo de la psicología del personaje; los "planos medios" se centralizan en la acción, o sea en el personaje y los "planos generales" o de conjunto, en la descripción o narración del ambiente.

En el "plano de conjunto" aparecen varios personajes, y se considera de carácter dramático y narrativo. En el "plano medio" la figura aparece cortada por la cintura y su uso es psicológico, dramático o narrativo. En el "primer plano", la figura aparece cortada a la altura del pecho y su uso es psicológico. En el "primerísimo primer plano" aparece sólo el rostro. En los "planos de detalle" se muestran partes del rostro o de un objeto, con el propósito de concentrar en él la mirada del espectador (por ejemplo: los labios que dicen "rosebud" en "Ciudadano Kane"). Los planos se encadenan en grupos, que conforman una *secuencia de planos*. También, es posible que la filmación de un plano tenga una duración similar a la de una secuencia, a este plano se le denomina *plano-secuencia* (como los utilizados por Martín Scorsese en la escena de la entrada al club nocturno en "Buenos Muchachos" en donde se narra toda una secuencia en un solo plano, es decir sin cortar).

Los *ángulos* se refieren al ángulo de la toma con respecto a la "normal", entendiendo por esta la línea horizontal que une la cámara y los ojos del protagonista. Los ángulos pueden ser *altos* cuando la cámara registra el objeto desde arriba, o *bajos* si la cámara lo registra desde abajo. Los ángulos altos se llaman también "picados" y los bajos "contrapicados". Los primeros disminuyen psicológicamente la imagen captada dándole en cierta forma una sensación de superioridad a la cámara, los segundos producen el efecto contrario, es el objeto el que da la sensación de superioridad. Existen también tomas privilegiadas para el espectador, hechas desde lugares en que la cámara o el ojo que narra no tiene soporte físico aparente, llamados ángulos imposibles, o ángulos específicos (por ejemplo: ver a un muerto en un ataúd cerrado y enterrado).

La iluminación es la responsable de producir la expresión plástica a partir de los objetos y personajes de la toma. En el cine la iluminación no solamente sirve para ver las cosas sino para darles una expresión en el tiempo, diferente de la iluminación estática propia de la pintura y la fotografía. La iluminación permite la impresión de la película y la expresión del contenido del encuadre con rapidez y claridad. Los objetos pueden estar iluminados con una luz *difusa*, que no arroja sombras marcadas, o *directa*, capaz de modificar la tonalidad del objeto. La iluminación sobre el objeto principal puede hacerse desde arriba, desde abajo, frontal, lateral o trasera, para resaltar la solemnidad, inquietud, aplanamiento, dureza o idealización de la imagen. Es decir que la iluminación ayuda a contar la historia ya que resalta sensaciones y sentimientos tanto en los escenarios como en los personajes (por ejemplo: un escenario iluminado da la sensación de vida y el sentimiento de alegría, mientras

que si el escenario es oscuro crea sensaciones totalmente opuestas: muerte, tristeza, miedo).

Al igual que la iluminación, el sonido tiene como objetivo principal aumentar la expresividad en una escena, o resaltar determinadas imágenes. El sonido en un filme se graba sobre tres pistas independientes: palabras, efectos de sonido y música. La música puede hacer parte de la narración, en cuyo caso se denomina objetiva o diegética (ej: la que escuchan los personajes en un radio), o simplemente ambientar la representación, llamándose música subjetiva (la que no escuchan los personajes pero sí el espectador).

Además de la iluminación y el sonido en un filme, el color también cumple funciones de expresividad. Este depende no sólo del tipo de película, sino de los filtros y la iluminación utilizados y al igual que el sonido contribuye a modificar la impresión y la expresión de la toma, agregándole contenidos simbólicos, de carácter convencional no universal, de manera que el blanco puede expresar alegría y el negro tristeza, el verde esperanza y el rojo pasión. (En el caso de Drácula se utiliza el rojo en su vestimenta para acentuar la conexión con la sangre)

1.2 La movilidad del encuadre

El "centro de observación" y los límites del encuadre pueden permanecer fijos, o variar reflejando los movimientos del observador, sus cambios de dirección o distancia. Los tipos básicos de movilidad del encuadre son: el campo (plano) y contracampo (contraplano), combinando dos o más planos (ejemplo: un hombre mira a una mujer en un plano y en el siguiente la mujer mira al hombre); el "zoom in" o acercamiento al objeto y el "zoom back" o retroceso, cuando la distancia entre el objeto y el observador se acorta o extiende en un encuadre en movilidad continua sin saltos.

Además, el movimiento puede presentarse hacia el interior o hacia el exterior de la imagen tomada, ampliándola o concentrándola, mediante movimientos de la cámara: la "panorámica" y el "traveling". En la panorámica, la cámara permanece fija al suelo, pero gira alrededor de su eje en cualquier sentido, horizontal, vertical u oblicuo, a fin de describir un espacio o

mostrar una acción. El "travelling" es el encuadre hecho por un observador en movimiento; se produce cuando la cámara se desplaza, montada en una plataforma o grúa, llamada *dolly*, que permite realizar movimientos en cualquier dirección: horizontal, vertical, lateral, o más complejos. El travelling suele sostener durante todo el tiempo el mismo tipo de plano de forma continuada, pero variando el objeto de observación (ejemplo: las persecuciones en las películas del oeste en donde se muestra un tren en movimiento)

Como es natural, en una escena la cámara puede hallarse en permanente movimiento, desplazándose con travellings, panorámicas y encuadres móviles. A medida que pasa de enfoques distantes a otros más cercanos y limitados, se agudiza la introspección psicológica y la precisión de los detalles.

1.3 El montaje

El film físicamente es un conjunto de secuencias formadas a su vez por tomas y estas por fotogramas, pero su sentido proviene de la estructura narrativa, dramática y estética obtenida no de las secuencias filmadas sino mediante el "montaje". Esta operación consiste en el ordenamiento de los diversos elementos filmicos, según un plan o propósito expresivo y cinematográfico, para producir un ritmo específico y un código fílmico de carácter denotativo, es decir con un único significado, que al ser proyectado en la pantalla, motivará en los espectadores diversas significaciones, mediante los códigos cinematográficos.

En todo film el montaje de imágenes se produce en dos niveles: el *interno* que crea el espacio fílmico en el plano (el encuadre), y el *externo* que relaciona los diversos planos, creando el tiempo fílmico y el ritmo de la película (el *montaje* propiamente dicho), o sea, la transformación de un mismo plano y el empalme entre planos para crear una cadena narrativa (un plano de un auto andando a gran velocidad no nos dice mucho pero si lo juntamos con planos de otros autos andando velozmente detrás de él se sugiere una persecución). Desde luego que para que los distintos cuadros formen una cadena narrativa es necesario que posean en algún nivel un elemento en común.

El montaje en el cine clásico es de dos clases, el *estilístico* y el *mecánico*. Al primero Eisenstein lo llamó montaje intelectual o dialéctico, al segundo Kuleschov y Pudovkin lo

llamaron montaje estructural. D.W. Griffith inventó el montaje paralelo en el que se alternan imágenes en una escena (por lo tanto se puede decir que se están narrando dos historias que ocurren al mismo tiempo), a partir del montaje estructural. El montaje intelectual, crea metáforas basadas en la confrontación de imágenes con significados que se oponen (un hombre rico en su mansión y luego uno pobre en su choza).

El montaje mecánico o estructural posee una reglas fijas: Desde el punto de vista dramático, un film está conformado por una serie de secuencias y cada secuencia por escenas. La secuencia está caracterizada por la unidad de sentido aunque no necesariamente de lugar, mientras que la escena es un conjunto de tomas que mantienen la unidad de tiempo y lugar. Las tomas se siguen una a otra en la escena, montadas sin interrupción (por yuxtaposición) o mediante enlaces entre ellas. Dichas uniones consisten en fundidos, encadenados, o cortes de las imágenes. La yuxtaposición acentúa los contrastes y va dirigida a generar sorpresa en el espectador.

En el montaje estilístico lo fundamental es el ritmo, creado a partir de la escala y duración de los planos, produciendo tres estilos denominados analítico, sintético y mixto. Lo característico del montaje analítico es el salto de la cámara de objeto a objeto con planos de muy corta duración, prestándose a expresar lo psicológico y la acción. En el montaje sintético las imágenes se presentan sin saltos ni interrupciones, logrando una representación más fluida y teatral. La mezcla de los dos estilos produce el montaje mixto. El montaje sintético suele hacer uso de la *cámara objetiva*: la imagen es lo que contemplaría un observador neutro; mientras que el montaje analítico usa la *cámara subjetiva*: las imágenes muestran lo que ve o busca el protagonista de la escena.

El cine y la literatura son artes de la narración que crean historias a partir de fábulas, y manejan por tanto dos niveles de tiempo: el tiempo del suceso que se cuenta (El padrino II abarca 70 años) y el tiempo de la historia o discurso que se narra (El padrino II tiene una duración de 200 minutos). La narración en el cine puede hacerse de manera *lineal* (o continua) montando los encuadres en sentido cronológico; *en retroceso* o *avance* si para aumentar el dramatismo se hace un salto al pasado (analepsis) o al futuro (prolepsis) para volver al presente; *paralela*, si se enlazan dos o mas acciones que ocurren en tiempos distintos; y por último, *alterna* o *simultánea*, si se narran dos o más acciones que convergen en un mismo acontecimiento final.

De igual forma existen diferentes relaciones entre la duración del suceso y la duración de la acción proyectada. Puede presentarse una equivalencia en cuyo caso se habla de *adecuación*, una *condensación* cuando la duración del suceso se reduce durante la proyección, mediante la elipsis y el montaje, o por el contrario, si se hace un alargamiento subjetivo de la duración del suceso (no la cámara lenta) se trata de una *distensión* o suspensión del tiempo fílmico (como cuando se muestra un mismo suceso desde distintos ángulos). La *elipsis* es la supresión de elementos narrativos o descriptivos en una historia, de manera que el espectador suponga su existencia (como pasar de la niñez de un personaje a su adultez sin mostrar lo sucedido en los años que hubo entre ambas etapas). En el cine la elipsis es profusamente utilizada por razones estéticas, narrativas, económicas (disminuir el presupuesto del filme), o culturales (por ejemplo para no mostrar actos socialmente censurables).

El encuadre selecciona y estructura los elementos del cuadro para crear un centro de atención de una imagen a la siguiente. En el encuadre se destacan los elementos tales como los objetos en movimiento, los más cercanos a la cámara, los más iluminados o contrastados. El movimiento por su parte permite crear la ilusión de la tercera dimensión y con el ritmo determinar el estilo fílmico manejando el tiempo psicológico del espectador mediante la velocidad y longitud de los planos, para crear la impresión de rapidez (el cine de acción) o lentitud (el cine de Bergman). El ritmo se ve afectado además por el montaje de las tomas y el uso de la puntuación: cortes y encadenados, o bien fundidos.

1.4. La narrativa audiovisual

La narrativa audiovisual es la capacidad que tienen los signos visuales y acústicos para contar historias. La narratividad se puede explicar por medio de la morfología, la analítica y la poética narrativas.

La morfología narrativa estudia la estructura narrativa o sea el patrón observable de acuerdo con el cual se desarrolla el relato, tanto en el contenido como en la expresión. La forma del contenido es la historia con sus elementos constitutivos: el acontecimiento, la acción, los

personajes, el espacio y el tiempo. La forma de la expresión es el sistema semiótico particular, o sea el cine.

No se ha demostrado la existencia de un verdadero lenguaje audiovisual puesto que las imágenes visuales y acústicas utilizadas no son en propiedad verdaderos signos. Las imágenes del discurso audiovisual reflejan lo real como un espejo, son de la misma naturaleza que la imagen retiniana. En un sistema semiótico como el cine, intervienen signos icónicos, verbales y gestuales que no llegan a conformar verdaderos lenguajes porque no pueden comunicar por sí solos, debido a esto la significación queda en parte a cargo de otros elementos que no son signos, como las escalas de los planos, su angulación, la iluminación o el color, que tienen sólo valor connotativo, es decir que tienen varios significados.

La estructura narrativa

La analítica narrativa identifica en el texto audiovisual las unidades del proceso narrativo y reflexiona sobre su comportamiento, siendo su objeto específico el estudio de los modelos narrativos. Desde este punto de vista los relatos audiovisuales se comportan como textos, o conjuntos de signos con sentido narrativo.

Un modelo narrativo desempeña cuatro funciones: describe el fenómeno, hace predecible el proceso, configura las reglas que lo gobiernan y evalúa el resultado narrativo. Sin embargo, los puntos de vista sobre la estructuración del relato varían según el autor:

El modelo *actancial* está basado en los *actantes*, o tipos de roles en el relato. Este modelo se fundamenta en la relación sujeto/objeto complementada con otras dos: destinador/destinatario y ayudante/oponente; y considera que sujeto es el que quiere el objeto, el destinador es la instancia que entrega al destinatario/sujeto el conocimiento del acto que debe cumplir, y que la oposición ayudante/oponente designa el papel desempeñado por estos roles respecto al sujeto. En el relato audiovisual no siempre aparecen diferenciadas estas oposiciones. En el cine negro, por ejemplo, el personaje de la chica es al mismo tiempo objeto, ayudante del héroe y oponente de éste (ya que ella lo planea todo y va

sembrando el camino de pistas falsas); en otras ocasiones, la función del sujeto es asumida por varios personajes.

El modelo *estructuralista*, se basa en el texto narrativo visto como un conjunto de relaciones en una estructura. Este modelo privilegia el plano de la historia, el personaje y el espacio, haciendo a un lado las articulaciones externas al texto. Boris Uspenski y Yuri Lotman, representantes del estructuralismo soviético estudiaron no sólo la obra literaria sino otros géneros como el cine y el teatro, a partir de la noción de punto de vista, o posicionamiento del autor, desde donde se hace la narración o descripción. Este punto de vista puede ser interno o externo, fijo o variable. En el caso de Drácula el punto de vista es interno y es variable ya que lo dan varios personajes.

El narrador, la focalización y el punto de vista

El narrador desempeña en el relato las funciones de representación, narración y control, y en ocasiones las de interpretación y acción, cuando es a la vez personaje. El focalizador es el sujeto de la mirada. Así como el narrador es un delegado del autor implícito, el focalizador es un delegado del narrador, por esto Mieke Bal los denomina narrador-focalizador. El focalizador es quien determina el ángulo de visión, el enfoque (por ejemplo: en "Blade Runner", Deckard (Harrison Ford) es el narrador-focalizador ya que los eventos del filme los observamos a través de sus ojos y los entendemos a través de sus palabras). En los relatos en primera persona las funciones de personaje narrador y personaje actor coinciden. Así como el narrador es responsable de la narración, el focalizador lo es de la perspectiva narrativa.

La *focalización externa* significa que el focalizador no ve ni muestra sino lo que vería desde fuera un espectador hipotético, por el contrario, en la *focalización interna*, el focalizador asume la doble función de "yo narrado" (personaje) y "yo narrante" (narrador).

La focalización en el cine dispone de dos canales de comunicación: el visual y el auditivo. Las informaciones pueden aparecer independientes, con pantalla negra, imagen en completo silencio, u otras combinaciones. El relato puede pasar como pura objetividad visual, sin que

la cámara se identifique con ningún personaje, siendo el caso de la cámara objetiva, mientras que la cámara subjetiva se posiciona no junto al personaje sino "en lugar de él".

Las tipologías del narrador

Según Roland Barthes los narradores se clasifican con base en tres criterios: El grado de conocimiento del narrador (omnisciente o nó) respecto de lo que cuenta, su participación en la historia (como protagonista o sólo testigo) y, como perceptor subjetivo con omnisciencia selectiva, o multiselectiva. La omnisciencia selectiva se refiere a que la historia llega a través de la conciencia de un personaje no existiendo una voz diferenciada del narrador (ejemplo: los soldados de "La delgada línea roja"), por consiguiente el procedimiento narrativo se basa en la escena directa, no en su resumen. Esto corresponde a la técnica del monólogo interior, que en el cine se representa mediante imágenes con narración *en off*. La omnisciencia multiselectiva se presenta cuando la historia utiliza los puntos de vista de varios personajes (ej: "Pulp Fiction"), dependiendo más de lo que se muestra que de lo que se dice.

En la tipología de Todorov el elemento clave es la relación entre el saber del narrador y el saber del personaje: El narrador que sabe más que el personaje y parece que pudiera traspasar las paredes y el cráneo de los personajes (ej: "Buenos Muchachos"), el que sabe lo mismo que el personaje y el que sabe menos que el personaje, porque es un testigo que describe lo que ve pero no tiene acceso a la conciencia del personaje. Gerard Genette en *Figures III*, ha clasificado los narradores en tres tipos: *autodiegéticos*, cuando el narrador es el protagonista que cuenta sus propias experiencias en primera persona y en pasado, *homodiegéticos*, si el narrador es un personaje, y *heterodiegéticos* si cuentan de manera esporádica o constante una historia en la que no participan, pudiendo mantenerse anónimos.

El argumento cinematográfico

En la poética narrativa el tema es el desarrollo de una idea y la tesis el resultado de la función didáctica o dialéctica asignada a la imagen o el texto. Los resultados del relato cinematográfico dependen más de la forma como se cuenta la historia que del tema de que se ocupa (como se puede apreciar, por ejemplo, en las diversas películas de vampiros que

se han realizado). La historia narrativa parte del ordenamiento de los hechos en escenas que uno o varios actores representan en uno o más escenarios.

La narrativa audiovisual presenta los acontecimientos bajo dos lógicas: la conectiva y la jerárquica. La lógica conectiva permite la presencia simultánea de dos o más acontecimientos en un mismo espacio y tiempo, o en un mismo espacio y distintos tiempos (un plano secuencia va mostrando aspectos de un mismo escenario), o a un mismo tiempo pero en distintos espacios (dos personas hablan por teléfono y en pantalla dividida se muestran ambos escenarios), o en distintos espacios y tiempos. En la jerárquica se presenta un acontecimiento y enseguida se presenta otro.

En sus inicios el cine clásico de Hollywood siguió la poética aristotélica y el esquema del teatro del siglo 19: planteamiento, desarrollo de la trama, clímax y desenlace. Posteriormente, el cine modificó el orden de la historia desplazando el clímax al comienzo, o relatando una historia de final abierto.

En contraposición al típico cine de Hollywood que por encima de todo se preocupa porque sus historias sean accesibles a la mayor cantidad de personas, las historias del cine europeo suelen incluir preguntas acerca de los grandes problemas de la existencia, como ocurre en *El séptimo sello* o en *Fresas salvajes*, de Ingmar Bergman, o en *Metrópolis* de Fritz Lang, estructuras míticas, o sueños del inconsciente colectivo. Aspectos que para el gran público son difíciles de digerir lo que hace que estos filmes estén dirigidos a un público muy selecto.

El discurso narrativo audiovisual

La imagen visual y la auditiva al igual que el texto escrito tienen tres propiedades que afectan la estructura narrativa: el orden, la duración y la frecuencia. El *orden*, o sea la secuencia de las imágenes y sonidos que se realiza en el montaje, estableciendo la correspondencia entre la secuencia temporal de la historia y el discurso, dando lugar a secuencias crónicas, es decir cuando el tiempo de la historia es igual al de la narración (*escenas*), y a secuencias anacrónicas (*flashbacks* y *flashforwards*).

La *duración* corresponde a la *narración o diégesis pura*, cuando el tiempo de narración y el tiempo narrado son iguales; la *condensación* cuando el discurso tiene una duración menor que la historia referente; y la *distensión*, en el caso contrario. El cine hace un uso sistemático de la elipsis, con el fin de facilitar el encadenamiento de las acciones y la lectura del film (por ejemplo en *2001: Una odisea del espacio* de Stanley Kubrick, cuando un hueso prehistórico se convierte en pocos segundos en una nave espacial, dando un salto narrativo de millones de años). Los filmes de acción en especial necesitan de un ritmo rápido, pleno de elipsis.

La *frecuencia* implica que a partir de una imagen en el relato, el espectador puede deducir algo no dicho. Por ejemplo, colocar un cepillo de dientes en su soporte en la pared del baño, y mostrar una sola vez al personaje que sin mirar lo toma con la seguridad de los actos habituales, equivale a afirmar que "todos los días se lava los dientes".

El suspenso puede producirse retardando durante un tiempo la resolución de una secuencia, ocasionando con ello una tensión psicológica en el espectador. No obstante, el suspenso no implica necesariamente sorpresa; Hitchcock utilizó con frecuencia el suspenso narrativo basado en informaciones que el narrador suministra a los espectadores, mientras las oculta a los personajes que participan en la acción (como en la escena de la ducha en *Psicosis*).

El relato puede incluir también secuencias con elementos no diegéticos (narrativos), y que por tanto no exigen sucesividad, a las cuales pertenecen las *secuencias icónicas* (descripciones) y las *inserciones*: las metáforas puras, las imágenes subjetivas (recuerdos, sueños, premoniciones), y las imágenes explicativas.

Pero, es el montaje el que desde el punto de vista narrativo decide la estructura del relato: lineal, paralelo o alterno.

La función diegética de la palabra y la música

El monólogo es el discurso de un solo personaje y el soliloquio un monólogo dirigido a sí mismo (ej: la escena de Robert DeNiro en el espejo en "Taxi Driver"). En la narrativa de la imagen se encuentran diversos tipos de monólogos: simples, alternados, complejos, autodiálogos, monólogos citados y narrados. En el diálogo simple el personaje está solo en escena. Los monólogos alternados son relatos monologados en que se suceden varios

personajes sin llegar a dialogar. Si estos monólogos se superponen, de manera técnica, se logra un monólogo complejo. El autodiálogo es un diálogo con un alter ego (ej: en *Psicosis*, Norman Bates sostiene un diálogo entre los dos fragmentos de su personalidad).

El diálogo es un intercambio alternante, personal e inmediato de opiniones entre dos o más personajes, por medio del lenguaje verbal. El diálogo en el cine surge de la probada incapacidad de expresar algo únicamente con la imagen. La llegada del sonoro al cine trajo consigo la necesidad de profundizar en las intrigas e indagar en la psicología de los personajes, incrementando el realismo. Por esto el diálogo filmico se acerca a los patrones de la conversación de la vida, tratando de evitar la imitación teatral y aunque es mimesis (término que utiliza Aristóteles para hablar de la imitación) debe aportar a la diégesis (narración) y convertirse en acción. Los diálogos revelan la psicología de los personajes ajustándose a su tipología y carácter, refuerzan la verosimilitud del relato y apoyan su organización. Los diálogos del cine son ante todo diálogos de la mirada. El diálogo se inicia cuando los personajes se vuelven unos a otros ante todo para mirarse.

Los diálogos pueden ser de varias clases: de comportamiento (conversaciones intrascendentes de la vida cotidiana), de escena (informan de los pensamientos, e intenciones de los personajes), o diegéticos (afectan la acción principal).

La música es un elemento importante en la narrativa audiovisual que suele emplearse en el filme de dos formas básicas, como *música diegética* que hace parte de la historia, por ejemplo en *Azul* de Kieslowsky; y *música extradiegética*, que no hace parte de la acción sino que la complementa, como *La marcha de las Valkirias*, de Wagner, en la película *Apocalypse Now* de Coppola. La música – y el sonido en general – se presenta en la obra cinematográfica en tres modalidades: *In* cuando la fuente sonora es visible en la imagen, *Off* cuando la fuente no es visible pero obedece a la lógica del relato (ej: "Blade Runner", "Buenos Muchachos"), y *Over* cuando no es visible la fuente, ni obedece a la lógica del relato (extradiegética). El discurso musical se construye en una estructura paralela a los discursos verbal e icónico, y comparte las propiedades de orden, duración y frecuencia en sus frases y segmentos. Con estos recursos busca centrar la atención del espectador en la situación narrada, creando atmósferas envolventes, u operando como indicio en la trama del film (ej: cuando suena el tema de "Tiburón", sabemos que éste se acerca a su víctima aunque no lo veamos)

CAPÍTULO 2. LA NARRACION LITERARIA

La narración literaria está compuesta por dos elementos igualmente importantes para que un escritor pueda narrar a través del género literario: la fábula y la historia. Los conceptos que se exponen en este capítulo pertenecen a la "Teoría de la Narrativa" de Mieke Bal ya que este es uno de los libros más modernos sobre el tema, y esta autora retoma en su obra los trabajos más importantes sobre el tema de los teóricos más reconocidos en la materia como Roland Barthes, Umberto Eco, Norman Friedman, A.J. Greimas, Tzvetan Todorov y Vladimir Propp.

2.1. LA FÁBULA

La fábula en un relato es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan. Esta serie de acontecimientos se construyen siguiendo ciertas leyes a las cuales llamamos *la lógica de los acontecimientos*. Precisamente los acontecimientos junto a los actores, el tiempo y el lugar constituyen el material de una fábula. Estos elementos se organizan de cierta manera en una historia a través de principios de ordenación:

- 1- Los acontecimientos se ordenan en una secuencia que puede diferir de la cronológica.
- 2- La cantidad de tiempo que se asigna a los diversos elementos se determina sobre la base de la cantidad de tiempo que estos elementos ocupan en la fábula.
- 3- Se dota a los actores de rasgos distintivos. De esta forma se individualizan y transforman en personajes. (Aristóteles habla de "el carácter", el cual le permite al espectador decir de los actores que son tales o cuales)
- 4- Los espacios en los que suceden los acontecimientos reciben también unas características distintivas y se transforman en lugares específicos.
- 5- Además de las relaciones necesarias entre actores, acontecimientos, lugares y tiempo, todos los cuales eran descriptibles ya en el estrato de la fábula, pueden existir otras relaciones (simbólicas, alusivas, etc.) entre los diversos elementos.
- 6- Se lleva a cabo una elección entre los diversos "puntos de vista", desde los que cabría presentar los elementos.

El material que constituye una fábula se puede dividir en elementos "fijos" y "mutables", o en otras palabras, en objetos y procesos. Los "objetos" se pueden entender no solo como actores, los cuales son mas o menos estables en la mayoría de fábulas, sino también como lugares y cosas. Los "procesos" son los cambios que suceden, los acontecimientos.

Los acontecimientos

Los acontecimientos pueden ser definidos como la transición de un estado a otro que causan o experimentan los actores. Una "transición" se refiere a que un acontecimiento sea un proceso, una alteración. Al escribir se seleccionan unos hechos que van a ser considerados como acontecimientos (Aristóteles dice que si se quita un hecho y esto no afecta la unidad de la trama entonces este hecho no hace parte del todo y se puede desprender de la trama), y luego se describen las relaciones que conectan a éstos entre sí, es decir la estructura de la serie de acontecimientos, la lógica de los acontecimientos.

Existen diversas estructuras para ordenar la serie de acontecimientos. En realidad las estructuras las forma el sujeto que investiga, sobre la base de los acontecimientos seleccionados. He aquí algunos ejemplos de estas estructuras:

- Los acontecimientos pueden ser agrupados sobre la base de la identidad de los actores implicados. Por ejemplo, el actor A es el sujeto desde el acontecimiento 1 hasta el 6, el actor B lo es desde el 7 hasta el 15, etc.
- La clasificación de acontecimientos puede hacerse sobre la base de la naturaleza de la confrontación. Es decir dependiendo si el contacto es verbal (hablado), mental (pensamientos, sentimientos) o corporal. También dependiendo si estos contactos tienen éxito, fracasan, o si es imposible de determinar. El conocimiento de estos datos puede ayudar a descubrir significados en los textos. Por ejemplo, si el contacto entre los dos protagonistas es mental y fallido, se podría deducir que el tema es la alineación, es decir que ha perdido el sentido de la realidad..
- También se pueden situar los acontecimientos frente al lapso temporal. Algunos ocurren al mismo tiempo, otros se suceden. Estos últimos forman una serie encadenada.

- Los lugares en los que suceden los acontecimientos también pueden llevar a la formación de una estructura. Dependiendo de la fábula pueden ser pertinentes distintas oposiciones: dentro-fuera, campo-ciudad, etc.

Así mismo todas estas posibilidades se pueden combinar entre sí. Por ejemplo que el actor A será siempre el sujeto cuando los acontecimientos ocurran dentro, y el actor B cuando la escena pase al exterior.

Los actores

Los actores son los que “sufren” los acontecimientos o los que los “causan”. Es decir, que tienen una “funcionalidad” dentro de la obra. Los que no cumplen este requisito no son considerados propiamente “actores”. Aristóteles habla de una mimesis realizada por el actor, aparte de la que realiza el autor.

La más importante relación ocurre entre el actor que persigue un objetivo y el objetivo mismo. Es decir *sujeto* y *objeto*. Por ejemplo en una historia de amor, Pablo quiere casarse con Laura. Pablo es el sujeto, Laura el objeto, y el elemento de intención de la fábula es el “querer casarse”. Claro que el objeto no siempre es una persona, pueden ser muchas otras cosas: riquezas, posesiones, felicidad, amor, sabiduría o justicia. En resumen lo importante es reconocer que este esquema está presente en las fábulas: sujeto- función o intención-objeto.

Pero la intención es insuficiente para alcanzar el objeto ya que siempre hay poderes que le permiten alcanzar su meta o se lo imposibilitan. A esta clase de actores se les llama *el dador*, el que apoya al sujeto en la realización de su intención, el que provee el objeto o permite que se lo provean. El dador no siempre es una persona ya que puede ser por ejemplo, la sociedad, el destino, el tiempo y la inteligencia.

En su búsqueda del objeto, el sujeto encuentra resistencias y recibe ayuda durante el camino. La principal diferencia entre este *ayudante* y el *dador*, es que el primero es por lo general un ser concreto mientras que el segundo es por lo general abstracto. Lo mismo ocurre si en vez de ser un ayudante es un *oponente* y en vez de ser dador es un poder que

evita que el sujeto alcance su objeto. Es la presencia de ayudantes y oponentes lo que hace que una fábula tenga interés y sea reconocible.

Otro factor que hace más específico al personaje que el actor encarna es *la competencia*, es decir la posibilidad de actuar del sujeto. Esta puede ser de tres tipos: la *determinación* o la voluntad del sujeto para llevar a cabo su objetivo, el *poder* o la posibilidad y el *conocimiento* o la *habilidad* necesarias para llevar a cabo el objetivo.

Así mismo hay otro factor para especificar el personaje y es el del *valor de la verdad*. Esto se refiere a lo que el sujeto, y los ayudantes y oponentes, son en realidad. Por ejemplo, un traidor aparece como ayudante pero en el curso de la historia termina mostrando su verdad, que es un oponente. No sólo los personajes pueden ser falsos, también la misma meta que persiguen puede terminar siendo una mentira o algo diferente de lo que el sujeto creía.

Existen diversas relaciones entre los actores:

- Relaciones psicológicas: las relaciones entre padres e hijos, entre marido y mujer, entre niños y adultos, es decir entre personalidades fuertes y dominantes y personalidades débiles.
- Relaciones ideológicas: oposición entre liberalismo y socialismo, entre lo individual y lo colectivo, lo individual y los representantes del poder, negros y blancos, hombres y mujeres, empleados y patrones, normales y locos.
- Todo tipo de diversas oposiciones: a primera vista no tienen relación ni con lo psicológico ni con lo ideológico pero terminan vinculados con estos. Ejemplo: rubios frente a morenos, flacos y gordos, bajitos y altos, casados y solteros y así sucesivamente con diversos aspectos como la edad, las posesiones y el modo de vida. (ej: Don Quijote: alto, flaco, viejo; y Sancho: bajito, gordo, joven)

El tiempo

Se han definido los acontecimientos como procesos. Un proceso es un cambio, una evolución, y por lo tanto implica una *sucesión en el tiempo* o una cronología. Los acontecimientos ocurren en un cierto periodo de tiempo y suceden en un cierto orden.

Para el manejo del tiempo existen varios recursos como la *elipsis*, la cual consiste en la omisión de un elemento que pertenece a una serie y que después en la obra es revelado, como por ejemplo en "El Mirón" de Robbe-Grillet, en donde se omite un acontecimiento muy importante: el asesinato sádico de una joven, probablemente cometido por el protagonista. Este, a lo largo de la fábula, se esfuerza por llenar este vacío en el tiempo y sólo hasta el final se hace evidente que él era el asesino.

Otro recurso es el de las *líneas paralelas*, el cual dificulta en la fábula el reconocimiento de una sola secuencia cronológica ya que varios acontecimientos suceden a un tiempo, aunque no siempre es posible saber si la coincidencia en el tiempo es parcial o completa (ej: "El Señor de los Anillos").

El lugar

Los acontecimientos suceden en algún lugar. Por lo general los sitios donde ocurre algo pueden deducirse, aunque sí la localización no se ha indicado el lector elaborará una en su mente, por muy abstracta que sea la descripción que se da.

Así mismo, los lugares son relacionados por el lector con una sensación. Por ejemplo, el *interior* en la mayoría de casos está relacionado con lo seguro, con la protección. Mientras que el *exterior* por lo general se relaciona con el peligro. Los lugares no sólo dan estas sensaciones al lector sino que en ocasiones pueden tener relación con los personajes y su manera de ser, con su ideología y su psicología (el tenebroso castillo de Drácula es compatible con la oscura personalidad del conde). Es decir que el lugar donde se desarrolla la fábula tiene en muchas ocasiones una importancia mayor de la que se pensaría en un principio.

2.2. LA HISTORIA

La historia se elabora a partir del mismo material que la fábula. La diferencia radica en que en la historia, ese material se contempla desde cierto ángulo específico. Por lo tanto, si a la fábula se le considera como producto de la imaginación entonces la historia es un producto de la ordenación, siendo el principio más conocido de ordenación el de presentar los acontecimientos en un orden distinto al cronológico.

Secuencias

Frente a otras formas de arte (arquitectura, artes visuales), un texto lingüístico escrito es lineal ya que una palabra, una frase, sigue a otra. Pero existen varias formas de romper una linealidad tan rígida, forzando al lector a un ejercicio más intenso. Las desviaciones en el orden por secuencias pueden contribuir a una lectura más intensa. A través de esto se puede centrar la atención hacia ciertas cosas, hacer hincapié, sacar a la luz efectos estéticos o psicológicos, mostrar diversas interpretaciones de un acontecimiento y muchas más cosas.

Se le llaman *desviaciones cronológicas* o *anacronías* a las diferencias entre la ordenación de la historia y la cronología de la fábula. Por lo general, las desviaciones de la cronología tienden a ser mayores entre más compleja sea la fábula ya que se necesita explicar mucho en una fábula compleja y la explicación suele tomar referencias del pasado. Así mismo, la dificultad de juntar los múltiples hilos de la fábula para formar una unidad coherente crea la necesidad de referirse al pasado o anticiparse al futuro (ej: "La Odisea").

Ritmo

El ritmo narrativo equivale a la velocidad, o a la cantidad de tiempo que se le dedica a la historia, ya sea en general, por ejemplo que el ritmo de la novela sea lento ya que se narran minuciosamente los acontecimientos, o que el ritmo varíe dentro de la novela, por ejemplo en una biografía se le dedica poco tiempo a la infancia del personaje mientras que a un romance de este se le dedica mucho más tiempo. Un recurso que se utiliza con respecto al ritmo narrativo es el de la *elipsis*.

Personajes

El *personaje* es el actor provisto de los rasgos distintivos que lo conforman como tal. Este personaje tiene características humanas distintivas. No es un ser humano sino que lo parece. No tiene una psique, personalidad, ideología, competencia para actuar, pero si posee rasgos que posibilitan una descripción psicológica e ideológica.

Existe una distinción entre los llamados *personajes redondos y llanos*, la cual se basa en criterios psicológicos. Los *redondos* son personajes complejos que sufren un cambio en el transcurso de la historia (ej: Jonathan Harker en "Drácula"), y continúan siendo capaces de sorprender al lector. Los *llanos* son estables, estereotipados, y no contienen ni exhiben nada sorprendente (ej: John Seward, Quincy Morris en "Drácula").

La descripción de un personaje está siempre muy matizada por la ideología del escritor, que normalmente no es consciente de sus propios principios ideológicos. Por consiguiente, lo que se presenta como descripción no es, por lo general, nada mas que un juicio de valor implícito. Los personajes son objeto de ataques y defensas como si fueran personas.

Los personajes, sobre la base de ciertos datos, pueden ser más o menos predecibles. Los personajes de leyenda tienen por lo general un comportamiento estereotipado ya que si se alejasen mucho de esos rasgos preestablecidos ya no serían reconocibles, como por ejemplo Santa Claus o el rey Arturo. Mientras que los personajes históricos, aunque tienen un marco de referencia, permiten mostrar un poco una faceta desconocida, como por ejemplo Hitler en una situación de debilidad. Aunque por lo general cualquier personaje es más o menos predecible, desde la primera vez que se nos presenta hasta el final. Lo predecible está relacionado con el marco de referencia del personaje, con la forma en que este es presentado. Aunque sea predecible, lo que el personaje dice o hace debe ser creíble (lo que Aristóteles llama "Verosimilitud y necesidad", es decir que resulte necesario o verosímil que el personaje diga o haga algo dentro de la obra)

Las tendencias y las características de un personaje las vamos conociendo por medio de la repetición, al aparecer en diversas ocasiones. La acumulación de características forma un todo: la imagen que adquiere el lector de un personaje. Junto con la repetición y la

acumulación, las reacciones con otros y las transformaciones son los cuatro principios que operan para construir la imagen de un personaje.

El espacio

Los lugares, mencionados en la parte de la fábula, contemplados en relación con su percepción reciben el nombre de *espacio*. El punto de percepción puede ser un personaje que se sitúa en el espacio. Lo observa y reacciona ante él.

Hay tres sentidos que están especialmente implicados en la percepción del espacio: vista, oído, y tacto. Todos ellos pueden provocar la presentación de un espacio en la historia. Las formas, los colores y los volúmenes se suelen percibir visualmente. Los sonidos contribuyen a la presentación del espacio, y lo táctil, en menor medida que los otros dos, ayuda a indicar el material, la sustancia de los objetos. Al igual que se mencionaba en los lugares, los espacios pueden indicar una sensación al personaje: interior-seguro / exterior-peligro, interior-encierro / exterior-libertad.

La focalización

La focalización se refiere a la relación entre los elementos y la concepción a través de la cual se presentan, es decir la relación entre la "visión" y lo que se "ve", lo que se percibe. Este último concepto es llamado *punto de vista* o *perspectiva narrativa*. Esta relación es un componente de la historia, parte del contenido del texto narrativo: A dice que B contempla lo que hace C. La focalización pertenece a la historia.

Al definir la focalización se habla de una "relación". Esta relación está compuesta por un sujeto y un objeto de la focalización. El sujeto de la focalización es el *focalizador*, y constituye el punto desde el que se contemplan los elementos. Ese punto puede corresponder a un personaje referido a un elemento de la fábula, o fuera de él. Si el focalizador coincide con el personaje, este tendrá una ventaja técnica ante los demás. El lector observa por medio de los ojos de este personaje, aunque el hecho de que este sea el focalizador conlleva limitación y parcialidad. Sin embargo, si esta focalización pasa de un

personaje a otro se puede tener una visión más real ya que diversos personajes contemplan los mismos hechos y ésto lleva a una objetividad (ej: "Drácula").

Cuando la focalización corresponde a un personaje que participa en la fábula como actor (como en "Drácula"), se le puede llamar una focalización *interna*. Y si un agente anónimo, situado fuera de la fábula, opera como focalizador entonces se está hablando de una focalización *externa*. Estas dos clases de focalizaciones pueden aparecer juntas en la historia, pasando por ejemplo de una focalización externa a una interna de algún personaje.

El narrador

El narrador es el concepto fundamental en el análisis de los textos narrativos ya que este y todo lo relacionado con él (su identidad, la forma en que se indica en el texto) le confiere al texto su carácter específico.

En la narración podemos hablar de un narrador *externo* (NE), cuando este no se refiere a sí mismo como un personaje. Así mismo cuando el narrador es un personaje dentro de la fábula se estaría hablando de un *narrador vinculado a un personaje* (NP) (ej: Jonathan Harker, Mina Harker, John Seward en "Drácula")

Existe entonces un "yo" narrativo" que habla de sí mismo, y un "yo" narrativo que habla de otros. Así mismo el "yo" narrativo puede limitarse a contar, puede también percibir, o puede llegar a actuar. Un narrador puede ser un *testigo* de los acontecimientos cuando se mantiene aparte de estos y narra la historia según su punto de vista. Por supuesto que lo que éste narra no tiene que ser completamente cierto ya que el narrador puede inventar hechos dentro de la historia. También el narrador puede ser imperceptible durante mucho tiempo para de repente empezar a referirse a sí mismo, a veces de modo tan sutil que el lector casi no se da cuenta

El narrador y el focalizador pueden llegar a ser uno solo pero también pueden estar separados. Por ejemplo, un narrador externo puede estar narrando lo que un personaje (focalizador) percibe sobre un hecho. En este caso narrador y focalizador estarían separados.

La descripción

La descripción se puede definir como un fragmento textual en el que se le atribuyen rasgos a los objetos. Un fragmento será descriptivo cuando esta sea la función dominante aunque también se puede mezclar descripción con narración, pero entonces no se puede decir que sea un fragmento descriptivo.

Las descripciones se componen de un tema (ej: "casa") que es el objeto descrito, y una serie de subtemas (puertas, habitación, techo) que son componentes del objeto y pueden estar acompañados por predicados (bonito, verde, grande).

Existen diversas clases de descripciones. La referencial, por ejemplo, selecciona unos componentes que implican la existencia de otros, y el detalle que falta puede suplirlo el lector. Su objetivo es impartir conocimiento. La descripción retórica tiene un doble objetivo: impartir conocimiento y al mismo tiempo persuadir ya sea por medio de las palabras o por medio del contenido. Así mismo se pueden realizar descripciones de tipo metafórico (como las que se encuentran en "Drácula" al describir el aspecto del castillo)

Niveles de narración

Existen diversos niveles de narración a través de diferentes estilos. Hay cuatro estilos básicos: Estilo directo, indirecto, libre indirecto y el del narrador. Aquí hay un ejemplo para entender la diferencia entre cada uno:

Acontecimiento: Lucía pretende un enfrentamiento con Julio

Se puede representar o narrar de diversas formas:

Estilo directo: Lucía dijo: "me niego a seguir viviendo de esta forma".

Estilo indirecto: 1- Lucía dijo que se negaba a seguir viviendo de aquella forma.

2- Lucía dijo que no seguiría viviendo de aquella forma.

Estilo libre indirecto: 1- Lucía se moriría antes que seguir viviendo de esta forma.

2- Lucía no iba a seguir viviendo de esta forma.

Texto del narrador: 1- Lucía no quería seguir viviendo de la forma descrita.

2- Lucía lo dejó.

En el texto directo se lee el texto exacto expresado por el actor, en el estilo indirecto el narrador representa las palabras del actor como las ha expresado supuestamente, en el libre indirecto ya no se representan las palabras del actor como han sido expresadas sino que se hace una afirmación, aunque a veces domina el actor (ejemplo 1) y a veces el narrador (ejemplo 2), y en el texto del narrador las palabras del actor no se representan como texto sino como acto, como hecho.

Los textos pueden tener desarrollados diversos niveles de narración, es decir ser intercalados. El mejor ejemplo de esto es "Las mil y una noches" en donde se encuentra narración a diversos niveles, partiendo de la narración básica que es la historia de Sherezade y el rey.

CAPÍTULO 3. ANALISIS DE LA NARRACION EN EL CINE Y LA LITERATURA

Es sabido que existe una profunda relación entre el cine y la literatura a pesar de ser dos lenguajes con características particulares y que se valen, uno de la palabra y el otro de la imagen, para la narración.

3.1. SEMEJANZAS NARRATIVAS ENTRE LOS DOS LENGUAJES

El cine como espectáculo nació bajo la influencia del vodevil, las variedades, el comic, el folletín y el melodrama popular; constituyéndose ante todo como un arte popular, propio de la revolución burguesa, originado en la tecnología y la producción industrial. Desde el punto de vista narrativo proviene de las novelas de Dickens, aparecidas por entregas en los periódicos antes de su publicación como libros. El cine fue el primer arte desarrollado en serie; lo cual explica su afianzamiento en la cultura popular y sus referencias al naturalismo, para mostrar las cosas como son. El modelo narrativo de las primeras películas es el melodrama: En la década de 1910 la forma habitual de narración fue la película por episodios que, como el folletín del siglo anterior al obligar al lector a comprar una publicación semanal, contribuyó a formar en el público la costumbre de ir al cine.

David W. Griffith efectuó el salto del melodrama teatral a la novela como base narrativa del cine en 1908, cuando en la adaptación de *Enoch Arden*, el poema narrativo de Tennyson, quiso mostrar en un primer plano a la protagonista lamentándose por la ausencia de su esposo y a continuación mediante un corte directo, otro primer plano del marido náufrago en una isla desierta. El procedimiento les pareció demasiado audaz a los directivos del estudio porque temían que confundiera al público, pero, Griffith les respondió: "Acaso Dickens no escribe así?". De esta manera Griffith estaba aprovechando los procedimientos narrativos de la novela del siglo 19 y estableciendo una analogía estructural entre su cine y la obra de Dickens.

Existen diversas dificultades en la adaptación de una obra literaria al lenguaje cinematográfico. El cine no dispone de códigos para describir de manera directa una peripecia interior, a pesar de las habilidades que pueda tener el libretista y el director, tal como ocurrió en el caso de la novela *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry, adaptación hecha por

un director como John Huston, que termina desvirtuando la novela, debido a la imposibilidad de retratar en profundidad al personaje principal al no poder profundizar en lo que le sucede en su interior. Así mismo los espectadores de cine no están acostumbrados a ver filmes en donde se retrate la psicología de un personaje, lo cual dificulta aún más el que los realizadores intenten hacer una exploración interior.

Mucho se ha dicho acerca del problema inverso: la prefiguración del cine (o *precinema*) en obras literarias anteriores a su invención, hasta remontarse a la *Odisea*. Existió una tradición de críticos que pretendieron encontrar vestigios cinematográficos en los textos de la *Eneida* o *La educación sentimental*. Se generalizó demasiado y se cometieron errores en esa interpretación, al asumir una equivalencia entre fragmentos narrativos y planos, o recuerdos y flashbacks, sin analizar previamente las auténticas similitudes de estructura entre las dos artes.

Las relaciones entre cine y literatura son menos claras de lo que parecen a simple vista. Aún el guión cinematográfico, que se encuentra en la intersección de los dos géneros, aunque es un texto "literario" tiene una dependencia de su producto final (el filme), que pone en tela de juicio su existencia propia, haciendo que hasta los guiones de Bergman puedan parecer aburridos y carentes de sentido, cuando se les toma separados de los filmes que originaron. La adaptación de una obra literaria al cine no consiste en trasplantar la jerga literaria a la estructura cinematográfica, agregándole llamativas citas musicales, y menos pretender que la narración cinematográfica sea la mera adaptación de formulismos extraídos de la novela, ya que en ocasiones el cine, a nivel formal, cuenta con mejores recursos de narración que la literatura.

Sin embargo, es claro que desde hace décadas se ha presentado una convergencia de obras y autores del cine y la literatura, que han hecho importantes intercambios estéticos y formales, como el caso francés del *nouveau roman* y la *nouvelle vague*, el neorealismo italiano, y aún el surrealismo en sus diferentes vertientes. Autores como Moravia, Pasolini, Robbe Grillet, o Cabrera Infante han manifestado en la teoría y práctica de sus obras la influencia de un lenguaje sobre el otro. Para Pasolini, poeta, ensayista y cinematografista, el valor significativo de las imágenes resulta análogo al de la palabra: "Entre escribir y filmar hay sólo una diferencia de cantidad, más que de calidad...en el cine no existe la metáfora

(pero) todas las demás figuras retóricas existen¹, aunque algunos consideren exagerada esta afirmación.

Los códigos y procedimientos cinematográficos han ejercido influencia en la literatura del siglo XX más allá de la adaptación de textos y los estereotipos en el comportamiento y habla generados por el cine, que el escritor reconoce como parte del contexto cultural. La influencia del cine en la literatura se refiere a la incorporación de técnicas y procedimientos derivados de la tecnología del cine en los códigos y procedimientos literarios.

Se entiende por procedimientos cinematográficos, la forma de utilizar los recursos tecnológicos propios del cine en el manejo de su material expresivo, las *figuras* y las unidades significativas mínimas del código cinematográfico, o sea : *la composición gráfica de la imagen (el encuadre), los movimientos de cámara, las angulaciones, los efectos ópticos y cromáticos, los índices cinematográficos, los fundidos, encadenados y diferentes tipos de montaje.*

La aplicación de esta terminología a la literatura es desde luego metafórica. Lo que se transmite de un código a otro no es el procedimiento técnico, sino el tipo de significaciones que el uso de determinado procedimiento produce en la obra escrita. El uso de dichos procedimientos en una novela le permite a su autor apoyarse en los recursos del cine, para plantear o resolver problemas narrativos de índole literaria.

En el cotejo de códigos literarios y cinematográficos, existen elementos de naturaleza común además de los códigos verbales (la temporalidad y secuencialidad), tales como la correspondencia entre la sucesión de imágenes del cine y el texto escrito, el ritmo narrativo, la dosificación de informaciones y ciertas estructuras del montaje. Indiscutiblemente, la comparación cine-literatura debe hacerse más en el plano del contenido, sin olvidar la complejidad inherente a los textos literarios producida por la inmensa variedad de sus connotaciones (diversos significados), ni el hecho de que el sentido en el cine es resultado del ensamblaje de escenas durante el montaje, en una estructura narrativa de nivel superior debido a que durante esta etapa se reorganiza todo el material y por lo tanto surge un producto con un nivel más alto.

¹ Citado por Pío Baldelli, p. 312.

Existen casos de confluencias culturales más que de influencia entre lenguajes, como en la concepción existencialista del hombre en las novelas de Sartre y Camus y el cine negro norteamericano. Como sea, la herencia más valiosa dejada por el cine a la narrativa contemporánea es la tendencia a precisar el punto de vista desde donde se describen los objetos y personajes.

Umberto Eco establece una similitud estructural entre cine y narrativa literaria, ya que ambos lenguajes son "arte de acción", a pesar de que la acción en la novela sea contada y en el cine representada. La fragmentación del material en unidades pequeñas (planos y escenas) lleva aparejada una segmentación de la historia, recompuesta mediante el montaje para crear una nueva continuidad en el espacio-tiempo filmico.

El cine al igual que el teatro siempre muestra en presente acciones ya sucedidas, secuencias de imágenes elaboradas durante la filmación y reconstruidas en el montaje, de manera tal que el discurso difiere sustancialmente de la historia. La narración cinematográfica es un juego de informaciones elaborado con base no sólo en lo que hacen o dicen los personajes sino en los constantes cambios del punto de vista de la cámara, que unas veces muestra lo que ve el personaje, otras un objeto en el escenario que suministra una información al espectador, pero siempre guiando su mirada, de comienzo a fin. Esta recomposición del material narrativo, así como el uso de los narradores, el cambio de puntos de vista y la dosificación de la información varían de una obra a otra, pero lo importante es la posibilidad de que se den en sumo grado, lo cual aumenta las similitudes entre los dos lenguajes y da pie a hablar de influencia cinematográfica en la novela.

En la estructura narrativa del cine de D. W. Griffith es notoria la utilización de oposiciones generadas a partir de categorías actanciales (perseguidores/perseguidos), espaciales (interior/exterior), e ideológicas (ricos/pobres, hogar/taberna), unidas a la descomposición en unidades narrativas mínimas. El sistema de acciones paralelas y tramas múltiples fue tomado de la literatura, donde se había empleado especialmente para diferir el desenlace de la obra, sin embargo, el descubrimiento hecho por Griffith liberó al cine de la necesidad de seguir un ordenamiento riguroso en el tiempo y el espacio.

El concepto de punto de vista en el cine es *realmente óptico*, y su paso al nivel narrativo ocurre en el montaje donde se reorganizan las distintas posiciones de la cámara y se fija una

posición para el espectador. Este hecho puede correlacionarse con la focalización en la novela contemporánea, donde se establece una diferencia entre lo que se sabe y lo que se ve. Sin embargo subsiste la diferencia de que en el relato literario el narrador cede su puesto y debe callar para que hable el personaje (su delegado), mientras que en el cine el narrador filmico sólo delega la dimensión verbal del relato, manteniéndose responsable de la narración audiovisual. Esta diferencia entre lo que se cuenta y lo que se ve permite por ejemplo, que las imágenes “desmientan” lo que dice el personaje.

Para narrar en el cine lo indispensable son las imágenes, toda palabra es secundaria. Este narrar mostrando ha tenido notables implicaciones en la novela contemporánea: ha aumentado el desprestigio del narrador omnisciente (el que está en todos lados y lo sabe todo) y el autor implícito, y ha fomentado el relato en tercera persona o sin narrador expreso.

Las apropiaciones de las técnicas cinematográficas en el relato literario se produjeron paulatinamente, con la participación de muchos autores. El cine tiene su propio lenguaje al igual que la novela, lo cual no ha impedido que se “traduzcan” algunos códigos icónicos o de montaje al mundo de la novela, para ampliar sus posibilidades, especialmente en lo relativo al tratamiento del tiempo, el espacio, el punto de vista, la concepción del personaje y la ordenación y presentación de los hechos narrados (ej: “Rosario Tijeras”).

3.2. DIFERENCIAS NARRATIVAS ENTRE LOS DOS LENGUAJES

Para comprender el alcance de las diferencias entre el cine y la literatura, además de la obvia resultante de la propia materia, en el cine la imagen y en la literatura la palabra, es conveniente examinar las oposiciones principales en la verbalización y en la representación icónica:

Imagen/Palabra:

El principal elemento del cine es la imagen por encima de sus otras materias de expresión: las palabras, la música y los efectos de sonido. Aunque se aisle la imagen, la relación entre la representación icónica y el lenguaje verbal no puede establecerse entre imagen y palabra sino entre imagen y frase. De igual forma, aunque el plano se considerara como unidad

mínima de la narración cinematográfica, no podría serlo del filme como relato. Sería más adecuado ubicar esta unidad al nivel de la secuencia narrativa (o escena) conformada por varios planos o por un plano-secuencia. De manera análoga, en la novela, aunque un suceso pueda representarse en una frase, es más frecuente que el plano de expresión se ubique al nivel de un conjunto de enunciados interrelacionados (el microrelato), de manera similar a como ocurre en el film.

En síntesis, los aspectos básicos de la oposición cine/novela, son:

- El cine es un arte basado en el reflejo objetivo de la realidad, la novela es un arte basado en la interioridad subjetiva.
- El cine es un arte que tiende más hacia el espacio, la novela es un arte que tiende más hacia el tiempo.

La narración cinematográfica nos sitúa ante un universo de personajes, acciones y objetos mucho más preciso y concreto que la novela, mientras que su ambigüedad es mayor cuando intenta expresar pensamientos y procesos introspectivos con la sola ayuda de las imágenes. Las ideas abstractas parecen formularse en el film a partir de representaciones concretas e individuales (otorgando a la imagen un valor simbólico), o bien mediante el "choque" entre dos o más planos (ej: un plano de un auto a gran velocidad y luego un plano de una persona caminando): el montaje "de atracciones" de Eisenstein.

También, el tratamiento de la descripción es de índole muy diferente en el cine y en la literatura, aunque es notoria la influencia icónica del cine en la novela contemporánea, como lo expresó de manera nítida el crítico J. Bloch-Michel, en su obra *La nueva novela*:

"El cine impuso a la novela, en lugar de la tradicional visión novelesca del mundo, una visión cinematográfica. Esta influencia se ejerce en el sentido de que la novela de soporte de sentimientos y de significaciones que era, se convirtió en soporte de imágenes no ya literarias, sino visuales; de imágenes que tienden a ser la representación más exacta posible de las cosas en cuanto tales" (p.165).

La reproducción "objetiva" e "indiferente" es resultado de las técnicas cinematográficas, que se convirtieron en este aspecto en referente para la nueva novela. De manera indiscutible, cuando el cine y la novela describen los mismos objetos, el triunfo (en la economía de recursos, la resolución y la unidad) está de parte del cine (ej: las escenas de guerra de el filme "La delgada línea roja" sin duda expresan mas, y de manera mas fácil, que su contraparte en la novela de James Jones); razón por la cual la novela logra mejores resultados en la exploración interior y las significaciones puramente verbales.

La novela no aspira a crear un mundo "reflejo" de la realidad referencial, sino un sistema de relaciones que produzca un sentido "propio" (Edgar Allan Poe), al margen de todo paralelismo con el mundo cotidiano. La imagen filmica como la del cómic es siempre al mismo tiempo descriptiva y narrativa, en cambio la novela puede aislar los elementos referidos al espacio, de las acciones que en él se sitúan o mezclarlos a su gusto.

Objetividad/Subjetividad:

La imagen filmica es incapaz de mostrar de manera directa el pensamiento verbalizado, ya que el pensamiento no puede verse ni fotografiarse, aunque sí oírse o leerse mediante su codificación textual. Por esto el cine ha requerido desde sus inicios procedimientos tales como las disolvencias, las sobreimpresiones (ej: los recuerdos de Mina sobre su vida pasada en "Drácula"), las representaciones pictóricas de los sueños, los insertos y otros artificios convencionales con el espectador para manifestar el flujo de la conciencia. Esta materialización espacial de un pensamiento, su conversión en un "evento visual", puede darse también en la literatura por influencia del cine, por ejemplo con un monólogo para sí mismo "en off" de un personaje, inserto en un diálogo entre éste y un interlocutor.

El recuerdo y los sueños al igual que el flujo de conciencia tampoco son de por sí fenómenos verbales, por tanto la novela también se ve obligada a emplear artificios para comunicar estas situaciones al lector sin ocasionarle confusión. En el film el recurso más común es la voz en off para exteriorizar el pensamiento en cualquiera de esas formas, siendo más aconsejable si la historia lo permite la inserción de un flash-back.

Tiempo/Espacio:

Para Umberto Eco el cine y la novela son formas narrativas de acción, por tanto pueden compartir una similitud estructural pero entre la acción narrada de la novela y la acción representada del film existen diferencias que es necesario considerar. En el film el espacio de la historia se destruye con la segmentación en planos y se recompone en el montaje, además la narración del cine ocurre siempre en el presente, el film es una sucesión de representaciones de un presente, lo que conduce al problema del tiempo. Toda adaptación de una obra literaria al cine, incluye el traslado de acciones que ocurrieron en el pasado a acciones sólo en el presente: la transformación del "contar" en el "mostrar". Los recursos de fundido en negro, flash-forwards y flash-backs, para modificar el fluir del presente, son sólo convenciones establecidas con el espectador y no obedecen a un verdadero código; de manera tal que si una película empieza en un flash-back, esta situación sería imposible de observar por el espectador, ya que la convención sólo permite la inserción de imágenes en el presente, abandonándolo por un momento para retornar de nuevo a él.

Respecto a la duración como componente de la temporalidad filmica, el cine la expresa en tres instancias: en el interior del plano, por la duración del plano y por el montaje. En el primer caso el recorrido de un personaje en una toma, a través de la profundidad de campo o del travelling que sigue el movimiento, manifiesta un lapso de tiempo. La duración mayor o menor de un plano genera el ritmo de las acciones y las hace "suceder" más lentas o rápidas en la mente del espectador. Por último, el montaje reconfigura el tiempo de los sucesos, variando su duración. La duración resultante tal como se entrega al espectador corresponde no sólo al aspecto físico, al transcurso de los hechos narrados, sino a un tiempo psicológico (subjetivo) creado en el espectador, distinto del cronológico o exterior (objetivo). Los mismos eventos narrados se ven afectados por la velocidad de los diálogos, por lo que callan los personajes y por las características del espacio y los objetos de la escena, los cuales afectan la percepción del tiempo.

En resumen: El cine gracias al montaje puede jugar con varios "presentes" para contar una historia y así burlar la sucesión temporal. Al contrario, la narrativa relata varias historias para profundizar en la combinación de series temporales ya que, a diferencia del cine, la novela tiene un pasado, no solo presentes. De manera que el tema de fondo de la novela es el

problema del tiempo. La descripción del espacio, el marcado interés en la identificación de la voz y la focalización en la novela contemporánea son resultantes de la influencia cinematográfica, impulsada por la competencia cada vez mayor del lector para decodificar dichos códigos trasplantados de un lenguaje al otro.

CAPÍTULO 4. ANALISIS COMPARATIVO DE LA NOVELA "DRÁCULA DE BRAM STOKER Y EL FILME "DRÁCULA" DE FRANCIS FORD COPPOLA

4.1. ANALISIS LITERARIO DE LA NOVELA "DRÁCULA" DE BRAM STOKER

La Novela Gótica

La novela Gótica, que dominó la literatura Inglesa desde su concepción en 1764 con la publicación de "El Castillo de Ortanto" de Horace Walpole, ha sido criticada continuamente por diversos críticos debido a su sensacionalismo, a sus cualidades melodramáticas, y a que se mete en lo sobrenatural. El género sacó muchas de sus intensas imágenes de los poetas de cementerio Gray y Thompson (recibían este nombre porque trataban el tema de lo decadente, de lo que está en descomposición), entremezclando un paisaje de un bosque vasto y oscuro, ruinas ocultas con horrorosos cuartos, monasterios y un personaje desesperado y melancólico.

Este género fue una fase del movimiento romántico en la literatura Inglesa y fue el precursor de la novela de misterio moderna. Aunque la novela Gótica influenció muchos de los géneros emergentes, está se detuvo hacia 1820 con la publicación de "Melmoth el Peregrino" de Charles Maturin. La novela Gótica había cerrado el círculo, desde su rebelión al orden de la edad de la razón, hasta que incorporó y abarcó la razón derivada del terror.

La influencia de la novela Gótica se siente hoy en día en la representación del antagonista encantador (como Drácula en el filme) cuyas malvadas características (ej: su voz, su risa) atraen a nuestro sentido del temor, en los aspectos melodramáticos del romance, y más específicamente en el tema Gótico de una doncella perseguida quien es separada de su verdadero amor. Hasta hoy, el género Gótico se ha mantenido como un fugaz trastorno literario de menor orden que ha tenido una enorme influencia en los géneros actuales.

El desarrollo de la novela Gótica de las melancólicas oberturas de la literatura sentimental, al ascenso de lo sublime en los poetas de cementerio, tuvo un profundo impacto en el surgiente movimiento romántico desde Wordsworth hasta Shelley. Las asombrosas características y el uso de lo sublime así como el abierto uso de lo sobrenatural, influenciaron profundamente el estilo y el material de los románticos emergentes. Novelas Góticas como "El castillo de

Otranto” de Horace Walpole, “Longsword, Conde de Salisbury” de Thomas Leland, y “Vathek: Un Cuento Arabe” de William Beckford, entre otras, llevaron a Coleridge a escribir un drama Gótico, a Shelley a escribir dos novelas Góticas, y a Byron a escribir “Manfred”. Los efectos del Gótico todavía se aprecian en la literatura moderna desde Joyce Carol Oats hasta Anne Rice (Entrevista con el Vampiro, con sus personajes melancólicos y sus villanos encantadores), y los motivos literarios impuestos por Horace Walpole (el uso de lo sublime y de lo sobrenatural) se pueden encontrar esparcidos a través de todas las formas de la literatura. Se conocen cerca de 2000 novelas góticas publicadas entre finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX.

De la novela Gótica se desprende el subgénero del horror gótico. Este surgió precisamente con “El Castillo de Otranto” de Horace Walpole. Luego en 1816 vino una de las obras más significativas de este periodo, “Frankenstein” de Mary Shelley, la cual es reconocida como la primera obra de ciencia ficción y es una de las historias de horror más exitosas de todos los tiempos. Después vienen otras obras significativas que, aunque no están dentro del marco temporal de finales del Siglo XVIII y principios del XIX en el que se desarrolló la novela gótica, son consideradas de este género por sus características literarias. “El Doctor Jekyll y Mr. Hyde” de Robert Louis Stevenson en 1885, “El Retrato de Dorian Gray” de Oscar Wilde en 1891, y especialmente “Drácula” de Bram Stoker publicada en 1897, son ya consideradas clásicos de la literatura en general.

Los Orígenes Históricos del Conde Drácula

El nombre “Drácula” no fue inventado por Bram Stoker para su novela. Stoker encontró el nombre en un libro que estaba investigando llamado “Un Relato de los Príncipes de Valaquia y Moldavia” (1820). Este libro tiene una sección muy corta sobre un “Voivode (príncipe) Drácula” quien peleó contra los turcos.

El verdadero Drácula nunca fue un conde. En realidad se llamaba Vlad Tepes y nació en Noviembre o Diciembre de 1431 en Rumania. Su padre Vlad Dracul, gobernador militar de Transilvania, había ingresado a la Orden del Dragón un año antes. Esta orden era religiosa y semi-militar y sus principales metas eran el proteger los intereses del catolicismo, y batallar contra los turcos. Esta sociedad explica el nombre “Drácula” ya que Dracul en rumano

significa "dragón", y por esto al padre lo llamaban así. Por tanto, su hijo recibió el sobrenombre de "Drácula" que significa "el hijo de Dracul".

En 1437, Dracul se convirtió en príncipe de Valaquia (una de las 3 provincias Rumanas) y tomó residencia en el palacio de Tirgoviste, la capital. Vlad Tepes vivió 6 años con su padre allí. Luego por razones políticas, él y su hermano menor fueron secuestrados por el sultán Marad II. Drácula estuvo cautivo en Turquía hasta 1448. Este hecho hizo que adoptara una actitud más pesimista hacia la vida. Los Turcos lo liberaron después de informarle sobre el asesinato de su padre por parte de Vladislav II. Así mismo se enteró que su hermano mayor Mircea había sido torturado y enterrado vivo por militares de Tirgoviste.

A los 17 años, Drácula, apoyado por fuerzas turcas intentó tomar el trono de Valaquia pero Vladislav II lo derrotó. Drácula tuvo que esperar hasta 1456 cuando tuvo la satisfacción de matar al asesino de su padre, y desde allí comenzó su reinado más largo, 6 años, durante el cual cometió muchas crueldades y estableció su controvertida reputación. Su primer acto de venganza fue contra los militares de Tirgoviste por la muerte de su hermano. En el domingo de pascua de 1459 arrestó a todas las familias de los militares y empaló a los más viejos y a los demás los hizo marchar al pueblo de Poenari, muchos murieron en la travesía y los que sobrevivieron tuvieron que construir una fortaleza. Lo que queda de ésta es conocida hoy en día como el Castillo de Drácula.

Vlad se volvió popular por sus brutales técnicas de castigo, ordenaba que la gente fuera decapitada, hervida, estrangulada, dejada ciega, ahorcada, quemada, apuñalada, enterrada viva, etc. Pero su método favorito fue la empalación. De ahí viene "Tepes" que significa "el empalador".

A principios de 1462, Vlad lanzó una campaña contra los turcos la cual al principio resultó exitosa, por lo tanto el sultán Mehmed II lanzó una invasión de gran escala contra Valaquia. Cuando los turcos llegaron a la capital encontraron 20000 turcos empalados, a esto se le llamó "el bosque de los empalados". Esta táctica fue exitosa ya que los turcos admitieron su derrota aunque después apoyaron al hermano menor de Vlad, Radu, para que éste tomara el trono de Valaquia. A la cabeza del ejército turco, Radu persiguió a su hermano hasta el castillo Poenari.

De acuerdo a la leyenda que se encuentra en los libros de historia rumanos, es aquí donde la esposa de Drácula, para escapar de la captura turca, se suicidó tirándose del castillo hacia el río. Vlad huyó a Transilvania y se encontró con el rey de Hungría quien en lugar de ayudarlo lo detuvo. No fue sino hasta 1475 que Vlad fue reconocido como príncipe de Valaquia, aunque en 1476 terminó su reinado al ser asesinado.

Drácula es considerado un héroe nacional en Rumania. Muchos poemas y libros se han escrito sobre él. Además se han construido estatuas, se le ha dado su nombre a calles y su figura fue puesta en una estampilla conmemorativa.

Influencias sobre la novela Drácula

La novela "Drácula" estuvo influenciada por algunos detalles de la vida real. Bram Stoker se vio atraído hacia el nombre "Drácula", que había visto en un libro de historia de Valaquia y Moldavia, cuando en una nota de pie de página leyó que Drácula en lenguaje de Valaquia significa "diablo". Esto no es exactamente cierto pero fue lo que Stoker vio. Originalmente, el vampiro de la novela se iba a llamar "Conde Wampyr", pero lo que vio en el libro hizo que decidiera cambiarlo por "Conde Drácula". Además le agregó algunos hechos históricos de la vida del verdadero Drácula a su villano para darle un antecedente. Por esto en la novela se dice que el conde Drácula debe ser el mismo "Voivode Drácula" quien peleó contra los turcos en el siglo XV. Así mismo durante la novela el conde rememora sus grandes hazañas contra los turcos aunque dice que estas fueron hechas por sus antepasados.

Otra inspiración que tomó Stoker de la vida real de Drácula fue el vestido oficial de la orden del dragón a la cual pertenecía Vlad Dracul el padre de Drácula, una capa negra sobre una prenda roja. Este fue el vestido que Stoker le dio a su vampiro.

Ya aludiendo a otro tipo de influencias que tuvo Stoker para su novela vale mencionar que durante su niñez Stoker estuvo muy enfermo y mientras yacía en cama su madre le contaba acerca de las leyendas y el folclor Irlandés y dentro de estas historias aparecían relatos sobre vampiros. Una de las más antiguas es la de "Dearg-Due", una mujer que usaba su belleza para atraer a los hombres que pasaban y luego chuparles la sangre. Sin duda que Stoker tuvo conocimiento de ésta y otras leyendas.

Más adelante en su vida, Stoker recibió otras fuentes de inspiración cuando trabajaba en el teatro. Allí conoció a los padres de Oscar Wilde, Sir William y Lady Wilde, quienes eran unas autoridades en el folclor Irlandés, y no cabe duda que Stoker obtuvo gran cantidad de información a través de ellos.

En su etapa en el teatro, Stoker también conoció a un profesor de la Universidad de Budapest quien tenía gran conocimiento sobre Transilvania y sobre las leyendas de vampiros, (se especula que el personaje de Van Helsing en "Drácula" fue inspirado en esta persona) y por lo tanto le pudo haber dicho muchas cosas acerca de los misterios de la Europa central y Oriental, epicentro, en la época, de los aspectos más supersticiosos del vampirismo, debido en gran parte a su atraso cultural y científico con respecto a la Europa occidental.

Sin duda alguna que todos los aspectos mencionados anteriormente sirvieron como gran influencia a Bram Stoker para la conformación del que a la postre se convertiría en su obra maestra, "Drácula". Todos estos hechos se relacionan con la intención de Stoker al escribir esta novela la cual, pienso yo, fue la de mostrar que, en una época de grandes avances tecnológicos como lo fue el final del siglo XIX, había cosas que la ciencia no podía combatir y que la religión, así como los mitos, las supersticiones y las costumbres, no podían ser dejadas a un lado. Al igual que en "Frankenstein" de Mary Shelley, la ciencia no lo puede explicar todo, y son los mitos y las leyendas populares los que ayudan al hombre a acabar con Drácula.

Datos biográficos de Bram Stoker

Abraham "Bram" Stoker nació cerca de Dublin el 8 de Noviembre de 1847, siendo el tercero de siete hijos. Una enfermedad no identificada lo mantuvo prácticamente atado a la cama hasta los siete años. No se sabe si la enfermedad fue de origen físico o psicológico o si esta fue la responsable de los lapsos periódicos en los que Stoker caía en sueños horripilantes. Esto al igual que muchos otros aspectos de su vida son aún un misterio.

Durante su juventud, Stoker recuperó sus fuerzas y se volvió un hombre robusto. Se graduó con honores en matemáticas en el "Trinity College" de Dublin. Aunque siempre había querido ser un escritor, su padre tenía en mente otros oficios más seguros para él. Haciéndole caso a

su padre, Stoker siguió el ejemplo de éste y consiguió un oficio como trabajador civil en el castillo de Dublin. Durante esta etapa Stoker comenzó a escribir.

En los ocho años que duró en el servicio civil Stoker continuó escribiendo historias. La primera de ellas, una fantasía de sueño llamada "La Copa de Cristal" (1872) fue publicada por la sociedad literaria de Londres. Así mismo se dedicó a hacer crítica de teatro en el "Evening Mail" de Dublin. Stoker vio una producción de Hamlet y quedó fascinado con el talento de Henry Irving, quien interpretaba al protagonista, y escribió una muy buena crítica en el "Mail". Irving debió leerla ya que luego invitó al crítico a conocerlo tras bambalinas y allí surgió una amistad que duraría casi 30 años.

Dos años después, en 1878, Irving le ofreció a Stoker el puesto de actor- administrador del teatro Lyceum en Londres. Stoker se mudó allí y se casó con Florence Balcombe. Luego tuvieron su primer y único hijo Noel, aunque después la pareja tuvo problemas de distanciamiento a causa de la gran carga de trabajo de Stoker.

A pesar de su arduo trabajo en el teatro, Stoker encontró tiempo para escribir ficción. Su primer libro "Bajo el Atardecer", que contenía ocho cuentos para niños, se publicó en 1882 y su primera novela "El Paso de la Serpiente" en 1890. Este año fue el comienzo de la investigación de Stoker para su obra maestra "Drácula" la cual fue publicada en 1897.

A través de Irving, Stoker conoció a personalidades tales como Walt Whitman, Mark Twain, George Elliot y cuatro presidentes norteamericanos, pero así como conoció el éxito a través de Irving, también conoció con él el fracaso.

En 1898 un incendio en el teatro Lyceum dejó grandes pérdidas económicas. Dos años después, la delicada salud de Irving le hizo entregar su teatro a un sindicato. Dos años después el teatro cerró y el actor murió cinco años después.

Luego de la muerte de Irving, Stoker, quien también estaba enfermo (posiblemente de sífilis) y dependía de sus esfuerzos literarios para su sostenimiento, produjo libros tales como "El Hombre" (1905), "Reminiscencias Personales de Henry Irving" (1906), "La Dama del Sudario" (1909) y "Famosos Impostores" (1910), entre otros. Pero Drácula fue el punto más alto en su carrera literaria. Su libro "La Joya de las Siete Estrellas" (1903) que ha inspirado varias

películas, es considerado el que más se acerca a recapturar la magia de Drácula, pero aún así es una pobre imitación del original. Stoker murió el 20 de Abril de 1912 en Londres.

La Fábula

La historia de "Drácula", comienza con un joven procurador inglés, Jonathan Harker, viajando en coche hacia el Castillo Drácula. El tiene unos papeles que debe firmar el Conde Drácula ya que éste va a comprar una mansión en Londres llamada Carfax Abbey. En el viaje a Transilvania, un nativo supersticioso le ha dado a Harker un crucifijo para que se lo ponga alrededor del cuello. Cuando llega al castillo, el Conde lo tiene toda la noche hablando, sin dejar dormir a Harker sino hasta la mañana. Cuando despierta, no ve ningún rastro del Conde en el castillo, y se encuentra solo. Drácula no aparece sino hasta el anochecer y esto sucede durante varios días, durante los cuales Harker empieza a tener sospechas sobre el lugar. Además, el conde no le permite irse, diciéndole que debe quedarse para hablarle más sobre Londres. Las cosas se ponen más extrañas cuando Harker se está afeitando, y el Conde entra repentinamente a la habitación sin reflejarse en el espejo. Al ver esto, Harker se sobresalta y se corta accidentalmente. El conde se da cuenta de esto y se acerca a él rápidamente pero el crucifijo en el cuello lo aleja. Después se va y luego Harker lo ve bajando por las paredes del castillo como un lagarto. Asustado, Harker busca una forma de escapar. Luego entra en un cuarto donde tres mujeres aparecen y se arrodillan sobre él, intentando beber de su garganta. El Conde entra súbitamente y las aleja gritando "Este hombre es mío!". Luego se va y les deja a las mujeres un niño para que se alimenten de su sangre, mientras que Harker busca escapar pero se da cuenta de que está atrapado en el Castillo. Harker baja por las paredes del castillo, como lo hizo el Conde, y entra por una ventana al cuarto del Conde que lo lleva a una cripta llena de cajas, y en una de ellas se encuentra Drácula acostado, sin movimiento. Harker intenta estacarlo pero el Conde se levanta, y Jonathan huye hacia el cuarto del Conde y ve desde la ventana un grupo de gitanos que están sacando unas cajas del castillo y metiéndolas en un vagón. Harker grita pidiendo ayuda pero estos no lo escuchan y siguen con su trabajo, cargando la caja en donde se encuentra Drácula. Luego Harker, desesperado, escapa bajando por el muro del castillo y es llevado en shock a un hospital.

De vuelta en Inglaterra, en Whitby, la prometida de Jonathan, Mina, está esperando noticias suyas. Su amiga, Lucy, comprometida con Arthur Holmwood, ha adquirido el hábito del sonambulismo y tiene constantes pesadillas. Poco después, un barco, manejado por un cadáver, se estrella contra la playa. Un perro enorme salta de él y corre hacia un cementerio. Esa noche, el sonambulismo de Lucy la conduce fuera de la casa. Mina la sigue hasta un parque, en donde ve una oscura figura que se inclina hacia Lucy. Esta figura desaparece al acercarse, pero Lucy se ha puesto pálida y tiene unas marcas en su garganta. La mañana siguiente, unos hombres llevan cajas desde el barco destruido hacia Carfax Abbey en Londres.

Mina luego recibe una carta que le informa sobre la condición de Jonathan y viaja a Transilvania. Mientras, en Inglaterra, Lucy está cada vez más enferma y su amigo y otrora pretendiente, el Doctor John Seward, director de un asilo mental, llama a su mentor, el Doctor holandés Abraham Van Helsing, para que identifique su enfermedad. Después de examinarla, Van Helsing decide dejar unas flores de ajo en su cuarto. Además, durante varios días se le hacen varias transfusiones de sangre, pero por error un día la madre de Lucy quita los ajos y ésta se agrava y muere días después. Mina y Jonathan regresan casados a Inglaterra. Este se asombra cuando ve un hombre en las calles de Londres que es exactamente igual a Drácula sólo que rejuvenecido. Harker le cuenta su historia a Van Helsing quien se da cuenta que Drácula ha sido el que mordió a Lucy, y por lo tanto ella se va a volver un vampiro. Van Helsing y Seward van a la cripta donde Lucy está sepultada, y la ven que yace allí, sin ningún signo de decadencia. A la noche siguiente regresan junto a Arthur Holmwood y a Quincy Morris, un tejano amigo de Arthur y John y también otrora pretendiente de Lucy. Ven a ésta caminando con un niño en sus brazos y luego le clavan una estaca en el corazón para que pueda tener descanso eterno. Luego, junto a Jonathan, van en busca de Drácula. En Carfax Abbey dejan crucifijos en las cajas. La noche siguiente, Renfield, un paciente moribundo del asilo quien ha sido poseído por Drácula les advierte mientras muere que el Conde ha ido a chuparle la sangre a Mina.

Todos corren hacia su cuarto y la encuentran bebiendo obligada la sangre del Conde. Ponen un crucifijo delante del Conde y este huye. Luego van a una casa en Picadilly, donde algunas cajas del barco fueron llevadas, y las esterilizan para que el Conde no pueda volver a descansar allí. Drácula aparece en la casa y aunque hay un amago de enfrentamiento, éste termina huyendo, diciendo que todavía tiene otro lugar de descanso. Para encontrar dónde

está este lugar, Van Helsing hipnotiza a Mina quien, debido a que bebió sangre de Drácula, puede tener acceso a su mente, y ésta le dice que Drácula está en un barco dejando el puerto. Todos viajan rápidamente al Castillo Drácula mientras una señal aparece en la frente de Mina así como otros rasgos vampírescos. Van Helsing entra al castillo, estaca a las tres mujeres y esteriliza la caja de Drácula, sellando todas las entradas al castillo con hostias sagradas. Mientras el sol va saliendo, los gitanos llegan con una gran caja que contiene a Drácula. Jonathan y Quincey pelean con ellos y este último recibe una herida mortal, pero alcanza a abrir la caja y estacar a Drácula antes de morir. El cuerpo de Drácula se convierte en polvo y desaparece al igual que las señales de vampiro del rostro de Mina. Siete años después Jonathan y Mina vuelven con su hijo a visitar Transilvania.

Estructura de la novela – Secuencias narrativas

La novela "Drácula" está compuesta a través de una estructura epistolar. La narración es hecha por medio de cartas, diarios, telegramas, y reportes de periódicos. Aparte de esto no tiene ningún comentario adicional por parte de alguien que conozca estos hechos. La novela trata los temas de la duda y las creencias, así como trata de evocar suspenso y miedo, y usa su estructura para lograrlo: al suprimir la voz del autor o una voz autoritaria, así como la voz de Drácula, Stoker no nos obliga de manera forzada a aceptar su premisa desde un comienzo. Además, al presentarnos en gran medida a Van Helsing, quien si sabe lo que realmente está sucediendo, desde la perspectiva de otros, Stoker nos permite identificarnos con sus dudas. Al suprimir perspectivas como las de Drácula, Renfield, Lucy o Van Helsing, concentra nuestra atención en los personajes comunes: Jonathan y Mina Harker, John Seward. Estas son personas normales que no representan cualidades extremas ni inusuales de intelecto, comportamiento, deseo, estatus o creencia. Dado que las formas de escribir que usa implican que están registrando eventos mas o menos como sucedieron, con poco espacio para reflexiones, esto crea suspenso ya que no sabemos qué les va a pasar porque ellos mismos no lo saben. Es más, esperamos que le pasen cosas extraordinarias a personas excéntricas como Renfield o Lucy, lo cual es otra razón para suprimir las voces de estos personajes.

Las secuencias narrativas en la novela son las siguientes:

- 1- Viaje de Harker al castillo de Drácula
- 2- Estadía de Harker en el castillo
- 3- Viaje de Drácula a Inglaterra
- 4- Enfermedad y muerte de Lucy
- 5- Encuentro en el cementerio con Lucy y muerte real de ésta como vampiro
- 6- Reunión y planificación con el fin de acabar con Drácula
- 7- Búsqueda de los sitios de descanso de Drácula en Londres
- 8- Viaje a Transilvania y muerte de Drácula

Características de los personajes

Los personajes que llevan el hilo de la trama son tres: Jonathan Harker, Mina Harker y el Dr. John Seward. A través de ellos es que conocemos a los demás personajes y nos enteramos de lo que sucede con ellos.

JONATHAN HARKER: Es un joven procurador inglés que viaja al castillo de Drácula a finalizar la venta de unas propiedades que Drácula va a comprar en Londres. Es una persona común y normal que empieza a perder su estabilidad al sucederse los hechos en el castillo. Después, de vuelta en casa, recupera su estabilidad pero su carácter se vuelve más duro y pone todo su empeño en atrapar a Drácula. Profesa un gran amor hacia su esposa Mina, y ésto lo ayuda a recomponerse.

MINA HARKER: Es una joven, primero prometida y luego esposa de Jonathan, quien trabaja como institutriz. Tiene una gran calidez humana y esto se ve no solo con su afecto hacia su esposo sino también con su gran amiga Lucy, a quien intenta cuidar y proteger por todos los medios, e inclusive con personas recién conocidas como Quincy Morris o el Dr. Van Helsing. Además es muy activa, como por ejemplo cuando transcribe y organiza toda la información relacionada con el conde, y por lo tanto no se convierte en la típica dama que grita y debe ser salvada del monstruo.

JOHN SEWARD: Es un joven médico, director de un asilo de enfermos mentales y protegido de Van Helsing. Ama a Lucy y le propone matrimonio pero aunque ésta lo rechaza sigue siendo su amigo fiel y por ésto decide involucrarse en el asunto de Drácula cuando ella

muere. Es muy racional y por lo tanto al principio le cuesta trabajo creer las teorías "fantásticas" de Van Helsing. Se puede decir que el lector se identifica con él ya que éste se muestra escéptico al principio y luego poco a poco va creyendo más, y esto es lo que pasa también con el lector. Tiene un gran interés por el caso del paciente Renfield y le dedica más tiempo de lo acostumbrado a estudiar este caso.

Hay otros dos personajes que aunque no relatan nunca los hechos, si caen dentro de la categoría de los personajes "normales", al igual que los tres anteriores, cuyas vidas comunes se ven afectadas por Drácula.

ARTHUR HOLMWOOD: Tiene el título de Lord. Ama profundamente a Lucy y se compromete con ella. Hace todo lo posible por salvarle la vida y sufre profundamente cuando la pierde. Reacciona airadamente ante las teorías de Van Helsing sobre Lucy pero luego se convence y es él mismo quien le da la paz al cuerpo de su amada. El amor hacia ella lo lleva a participar en la expedición y utiliza sus conexiones y recursos económicos a favor de la empresa para acabar con el ser que destruyó a su amada.

QUINCY MORRIS: Norteamericano, de Texas. Es amigo de Arthur y John, saliendo a cazar con ellos. También ama a Lucy y le propone matrimonio pero al igual que John, sigue siendo su fiel amigo cuando lo rechaza. Por su amistad llega a darle sangre para salvarle la vida y al ésta morir, se compromete con la destrucción del conde. Es muy valiente y es él quien termina matando al Conde aunque en el proceso pierde la vida.

Existen dos personajes en la novela a quienes se les podría dar el apelativo de "excéntricos", aunque uno mucho más que otro.

RENFIELD: Es un paciente del asilo del Dr. Seward. Entre sus "excentricidades" está el comer moscas y luego comerse unas arañas ya que éstas se comen a las moscas, y así sucesivamente formando una cadena. Tiene arrebatos de violencia pero en otras ocasiones parece cuerdo y muy culto. Empieza a hablar de un maestro que lo domina y lo posee y al final se sabe que éste es Drácula. Antes de morir, asesinado por el Conde, advierte sobre el peligro que corre Mina.

LUCY: Es una joven de clase alta cuya mejor amiga es Mina. Tiene tres pretendientes en un mismo día pero escoge a Arthur. Es muy inquieta y empieza a sufrir crisis de sonambulismo. Luego empieza a enfermarse y Van Helsing descubre que se está convirtiendo en vampiro debido a las mordeduras de Drácula. A pesar de estar muriendo, Lucy sigue siendo muy cálida y afectuosa con sus amigos. Muere supuestamente y es enterrada pero luego descubrimos que se levanta por las noches a buscar víctimas para beberles la sangre. En este estado intenta seducir a Arthur para que la acompañe pero éste termina clavándole una estaca en el corazón y liberándola del yugo de Drácula.

Uno de los personajes más interesantes, debido a que es el único que está enterado de lo que realmente sucede es este:

ABRAHAM VAN HELSING: Holandés. Acude a la ayuda de su amigo y discípulo John Seward cuando éste le informa de la salud de Lucy. Al principio tiene un aire de misterio ya que no revela lo que sabe pero poco a poco se lo revela a John, con quien tiene mayor confianza, y luego a los demás. Es el líder del grupo y quien motiva a los demás a no desfallecer. Es valiente y no teme el enfrentamiento con Drácula aunque le respeta. Es la persona que mantiene la cabeza fría a pesar de las adversidades.

Finalmente están los villanos de la historia.

LAS TRES MUJERES VAMPIRO: Tienen un espíritu malvado pero burlón a la vez. Además son seductoras y utilizan esto para atraer a Jonathan. Tienen una cierta actitud de rebelión hacia Drácula. Al final se le aparecen a Van Helsing y a Mina, tentando a esta última. Van Helsing les corta la cabeza.

Y el personaje que le da título a la obra.

DRÁCULA: No lo llegamos a conocer muy bien ya que nunca tenemos su punto de vista. Sin embargo se puede decir que es una persona manipuladora que utiliza a los demás para lograr sus propósitos. Puede ser amable si la ocasión lo requiere pero luego muestra su verdadera naturaleza. Tiene diversos poderes, se puede convertir en diversos animales y en niebla, puede invocar a los lobos, puede saber lo que piensan las personas con las que ha compartido sangre pero estos poderes sólo los tiene durante la noche y además es

susceptible a todo lo relacionado con lo sagrado. Se vanagloria de su pasado como guerrero pero nunca llegamos a saber por qué se volvió lo que es ni cuáles son sus verdaderas intenciones.

El espacio

La novela se desarrolla en dos lugares: la región de los Cárpatos en Transilvania, en donde se encuentra ubicado el castillo de Drácula, y en Inglaterra, principalmente en Londres y Whitby. El espacio de la región de los Cárpatos es un lugar rural, feudal, misterioso, con muchas supersticiones, como si se encontrara todavía en la edad media. Mientras que el espacio de Inglaterra a finales del siglo XIX es totalmente opuesto, ya que esta época es una transición entre la era Victoriana, una época de descubrimientos científicos y conquista imperial, y las expresiones y revoluciones del siglo XX. Es un periodo de decadencia, de fascinación con lo extraño en formas de arte como la pintura y el simbolismo en la escritura. En la novela se aprecia un mundo en donde se revela la fragilidad del orden social y se sugieren los miedos que se encuentran tras de esto: miedo al desorden, a la invasión foránea, a lo desconocido y diferente, así como a la libertad y el apetito sexual. Esto es sugerido en la novela con detalles como la fantasía de Lucy de casarse con tres hombres, o la voluptuosidad de las tres mujeres vampiro que atacan a Jonathan.

El tiempo

La novela transcurre desde el 3 de mayo, cuando Jonathan está viajando hacia el castillo del conde, hasta el 6 de noviembre, cuando muere el conde a manos de Quincy. Luego hay un epílogo que transcurre siete años después de los hechos presentados en la novela, y en el cual nos enteramos que Jonathan y Mina tienen un hijo y conocemos el destino de los demás personajes.

Como dato interesante hay que mencionar que en algunas ocasiones la narración de la novela no es completamente lineal ya que a veces retrocede en el tiempo, por ejemplo, cuando dejamos el diario de Jonathan, las cartas de Mina, que son las que toman la narración, no comienzan en ese punto sino en una fecha anterior. Esto tiene la intención de

que el lector sepa algo que el personaje no sabe todavía pero que ya le sucedió a otro personaje.

La Critica

La novela de Stoker presenta buenos comentarios por parte de la critica especializada. El critico Christian Gross, en el sitio de Internet *Amazon*, dice que "es una novela hábilmente escrita, y puede ser tomada en dos formas diferentes: como una alegoría cristiana o como una aventura gótica. Lo que tenemos aquí es un libro muy controversial e innovador para su época. No solo utiliza un hábil formato de narración, sino que usa muchas imágenes de carácter sexual, lo cual era poco común en aquella época".

El critico Steven Fowler (también en *Amazon*), opinando sobre la narración a través de diarios que utiliza la novela, dice que "el estilo de narración le permite al lector ver al conde como lo haría cualquier persona de la vida real, lo cual le agrega realismo a pesar de que Drácula sea un personaje de ficción. Stoker no solo nos muestra un extraordinario sentido del suspenso y de lo sobrenatural, sino que también revela los miedos que han plagado a la humanidad por décadas. Esto explicaría el tremendo éxito y la longevidad de este clásico".

Estoy de acuerdo con ambos críticos tanto en la innovación que presentó esta novela en su época, como también en la exploración que hace de los miedos del hombre a través del vampirismo.

Interpretación psicológica de Drácula

El origen del mito de los vampiros es que en el pasado la gente no tenía el conocimiento científico para entender el proceso de decadencia y descomposición del cuerpo. Esta es una de las principales teorías sobre el origen folclórico de este mito. Las personas en antiguos tiempos no entendían por qué el cuerpo sufría esas horribles transformaciones una vez muerto y construyeron este mito para explicar estos fenómenos, que ahora podemos explicar científicamente. Pero para explicar el por qué de esa fascinación universal del hombre con el mito de los vampiros hay que referirnos a la parte psicológica.

Los psicólogos dicen que el mito del vampiro viene del sexo, más específicamente de nuestras frustraciones y miedos sexuales. El deseo del incesto, por ejemplo, es el pecado primordial del que se desprenden los demás. En efecto el amor, la culpa y el odio contribuyen a la leyenda del retorno de la tumba. Es la culpa proyectada por los vivos sobre los muertos lo que hace que en leyenda estos se levanten de su tumba para cometer actos prohibidos. Parece ser que un componente importante del mito del vampiro es el trastorno psicológico producido por el deseo incestuoso, y este sentimiento de culpa se proyecta a través del arquetipo del vampiro. Otra teoría dice que el mito del vampiro puede ser explicado parcialmente por emisiones nocturnas acompañadas por sueños eróticos, mas aún si para el inconsciente, la sangre es un equivalente del semen. Freud expresaba que el vampiro sustituye el coito con una gratificación oral. Al "unirse los genitales", como lo decía Freud, hay una disminución de la tensión sexual que apacigua el deseo sexual, una gratificación que es análoga a la satisfacción del hambre.

Existe otra teoría que relaciona el mito del vampiro con los infantes. Empezando porque todos hemos sido en cierta forma vampiros ya que durante nueve mese hemos vivido de la sangre de nuestra madre. Existen diversas relaciones entre el vampiro y el infante. El féretro donde está el vampiro se puede comparar con el útero o la cuna. La furia de Drácula es la furia de un infante, y el control hipnótico del vampiro sobre sus víctimas es similar al control sobre un adulto de un bebé llorando, especialmente sobre la madre cuyas glándulas producen leche cuando escucha el llanto de su bebé. Como el vampiro, el niño es nocturno y exige alimentación a cualquier hora de la noche, y como todos los vampiros literarios, el infante es seductor.

Estoy de acuerdo con estas teorías ya que considero que la fascinación por los vampiros va mas allá de lo superficial y tiene que ver más con el inconsciente, con algo que esta en lo más profundo de nuestra mente y que involucra nuestros más escondidos deseos. Estas teorías ayudan a entender un poco más el por qué de esa fascinación con el mito del vampiro.

Conclusiones

Como se puede observar a través de este capítulo, "Drácula" es una novela que nos ofrece una gran cantidad de ideas y de información detrás de ella. Al estudiar este libro, uno no solo se tiene que remitir al aspecto literario sino que el tema es tan rico que va mucho más allá,

llegando a tocar aspectos como el psicológico, lo relacionado con el inconsciente así como el aspecto histórico, que le proporciona aún más interés al tema.

Precisamente este aspecto histórico es tan interesante que daría para otra novela. Aunque sabemos que las relaciones entre el personaje real Vlad Drácula y el personaje de Stoker son pocas, de todas maneras le agregan un toque de realismo al libro y hacen que el lector encuentre más similitudes entre ambos de las que Stoker tenía en mente cuando escribió la novela. El hecho de que haya existido un "Drácula" hace que mucha gente se sorprenda y que no pueda evitar pensar que efectivamente el personaje real fuera un vampiro. El hecho de conocer este dato hace que la lectura sea aún más interesante .

Detrás del personaje de "Drácula" existe una gran mitología, la mitología de los vampiros, la cual ha causado una gran atracción a las personas. Es interesante estudiar lo que hay detrás de esa fascinación ya que se encuentran relaciones que uno no se imaginaria pero que pueden llegar a tener influencia en ese temor pero a la vez fascinación que se tiene con estos seres. Al igual que con el aspecto histórico, el conocer estas relaciones psicológicas con este mito hacen más interesante el personaje de "Drácula" y la novela en general.

En lo que se refiere a la novela en sí hay que expresar que la trama está muy bien desarrollada ya que ésta siempre nos envuelve y en ningún momento se vuelve inverosímil o forzada a pesar de que nos están narrando hechos fantásticos. Los personajes son creíbles y el lector llega a apreciarlos y a preocuparse por cual va a ser su devenir. La forma de narración es acertada ya que se le ofrecen al lector diversos puntos de vista para conocer la historia. Así mismo, el hecho de que sea contada a través de diarios y cartas crea suspenso en el lector ya que el mismo narrador no sabe su porvenir porque esta escribiendo sobre los hechos que le suceden en ese momento. Por otro lado, la novela nos ofrece un completo panorama de dos mundos totalmente opuestos: la rural Transilvania y el moderno Londres de finales del siglo 19. A través de ella podemos conocer mejor cómo eran esos lugares y sobre todo como eran las personas que habitaban allí y de que forma se desarrollaban sus vidas, siendo este paralelo entre ambos lugares muy interesante.

Al analizar todos estos aspectos relacionados con la novela puedo decir sin ninguna duda que "Drácula" merece el sitio en que se encuentra dentro de la literatura universal. Bram Stoker elaboró una historia que alude a miedos y pasiones universales, ahí radica su

grandeza y su importancia. Gracias a la atracción que despierta el tema de los vampiros es que el personaje ha sido tan popular durante el siglo XX y por lo tanto se espera que la novela siga cautivando a lectores de generaciones posteriores así como lo ha hecho con lectores de todas partes del mundo durante el siglo que termina.

4.2. ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO DEL FILME "DRÁCULA" DE FRANCIS FORD COPPOLA

Versiones cinematográficas de Drácula

Se han realizado durante los últimos 75 años una gran cantidad de versiones filmicas del Drácula de Stoker. Algunas han sido relativamente fieles a la novela y al personaje aunque otras han tomado rumbos muy diversos y han alterado completamente la fuente original, agregando elementos que Stoker nunca imaginó pero que ya se encuentran en el imaginario popular cuando se pregunta acerca de Drácula.

La primera cinta que se hizo acerca del tema, y una de las mas recordadas, fue "NOSFERATU: UNA SINFONIA DE ESTREMECIMIENTOS" (1922) del alemán F.W. Murnau. Utilizó este título ya que no era una adaptación oficial debido a que no se adquirieron los derechos del libro. Al contrario de lo que sucedería después en otros filmes, Murnau enfatizó los aspectos monstruosos del Conde, mostrándolo con una apariencia parecida a la de una rata gigante. Murnau traslada la acción de Inglaterra a Alemania y muestra al conde perecer a causa de la luz solar, elemento que no estaba en la novela ni en el folclor y que influenció sobremanera las siguientes versiones del vampiro.

A finales de los 20, la novela fue adaptada al teatro. La historia fue condensada para que todo sucediera en Londres y el personaje del conde se convirtió en un hombre elegante y encantador, contrario a Stoker. En 1931 la Universal adquirió los derechos de la obra de teatro y realizó "DRACULA" con Bela Lugosi como el conde. Desde luego, el filme estaba basado más en la obra que en la novela, lo cual lo hacía parecer teatralizado. Aunque es de elogiar la caracterización de Drácula que hizo Lugosi, dándole un aspecto muy singular al personaje especialmente con su extraño acento (encantador y terrorífico a la vez), que influenció mucho a las películas por venir y creó una imagen definitiva en el público sobre el conde.

En 1958, Hammer Films hizo una nueva versión de DRÁCULA, protagonizada por Christopher Lee. Esta versión no tuvo en cuenta la obra de teatro y tomó la esencia de la novela, aunque dejando por fuera los detalles. Lee no imitó el acento extranjero de Lugosi sino enfatizó sus atractivas cualidades de aristócrata. Así mismo, Lee fue el primero en mostrar el lado horrorífico de Drácula de manera total, mostrando su ferocidad con los ojos rojos y los grandes colmillos. Lee, al igual que Lugosi, creó un estereotipo que se repitió en otras películas, el de un conde más humano y atractivo que el de la novela, enfatizando el aspecto erótico más que nunca.

Lee realizó varias continuaciones (segunda, tercera e incluso, cuarta parte) para la Hammer y luego hizo una versión muy diferente. "CONDE DRÁCULA" (1971) muestra por primera vez al conde como un hombre viejo que se rejuvenece al tomar sangre mientras la historia avanza. Además, esta versión por primera vez puso a Drácula hablando acerca de su historia familiar y sus luchas contra los turcos.

Durante la década de los 70 se realizaron más de cinco adaptaciones de la novela de Stoker. Estas enfatizaron aún más el elemento de la atracción sexual entre el vampiro y su víctima, la cual sucumbe cada vez más fácilmente ante los deseos de Drácula. El vampiro ya no estaba corrompiendo la inocencia sino que se había convertido en un agente para expresar deseos reprimidos. En cierta forma, Drácula se había convertido en un antihéroe al que se le sentía compasión.

En 1973 se realizó una versión para televisión con Jack Palance como el conde, la cual significó un gran mejoramiento con respecto a anteriores versiones. El filme contiene ideas interesantes como el hecho de que por primera vez se haga una conexión explícita entre el conde y el ser histórico que lo inspiró, ya que Palance aparece como Vlad el empalador en flashbacks que lo muestran separándose forzosamente de una mujer que se parece mucho a su víctima del siglo xix Lucy Westenra. Drácula es mostrado como un ser fiero pero a la vez torturado por su pasado.

En 1978 la BBC realizó una miniserie llamada "CONDE DRÁCULA", en la cual aún se puede observar la influencia de la obra de los años 20, enfatizando en el conde la sofisticación

aristocrática, y excluyendo casi por completo la amenaza que éste representa, atentando contra la imagen que Stoker creó.

En 1979 se hicieron tres versiones de Drácula. "AMOR AL PRIMER MORDISCO", una comedia en la cual George Hamilton interpreta al conde como un galán con ideales románticos anticuados. "NOSFERATU EL VAMPIRO" que retiene aspectos del original de 1922, pero que esta vez, interpretado por Klaus Kinski, se muestra como una figura condenada y trágica que debe soportar su triste existencia siglo tras siglo. Este filme nos muestra cómo ha evolucionado el personaje, en 1922 el vampiro era un monstruo que aterrorizaba al público, mientras que en 1979 se había convertido en un personaje de carne y hueso que inspiraba más pesar que temor. La tendencia de humanizar a Drácula continuó con "DRACULA" de la Universal, película en la que Frank Langella interpretaba al conde no como un ser asustador sino como un seductor que encanta con sus expresiones y su tono de voz. Esta adaptación está más basada en la obra de teatro que en la novela e inclusive hace que el público esté más a favor de Drácula que de los mismos héroes de la historia, Van Helsing y Jonathan.

Datos biográficos de Francis Ford Coppola

Nació en Detroit, Estados Unidos en 1939 pero se crió en Nueva York en una familia Italo-Americana con antecedentes artísticos (su padre Carmine es músico y compositor y su madre Italia fue actriz). Coppola estudió teatro en la Universidad Hofstra donde montó la primera obra hecha enteramente por estudiantes de esa escuela. En 1960 entró a la escuela de cine de UCLA donde obtuvo un título de maestría. Los años en UCLA fueron muy productivos para Coppola: trabajó en diversas ocupaciones en varias películas de porno suave así como en proyectos para Roger Corman, considerado el rey de las películas de bajo presupuesto. Precisamente fue él quien le dio a Coppola su primer trabajo como director, "DEMENTIA 13", una película de terror.

En 1966, Coppola hizo su proyecto de tesis de grado, "YOU'RE A BIG BOY NOW", una comedia que fue distribuida en los cines por la Warner Bros. En 1968 realizó su primera película de estudio "FINIAN'S RAINBOW", la cual fracasó al igual que su siguiente filme "THE RAIN PEOPLE" (1969). Luego Coppola escribió el guión de "PATTON" (1970), por el cual ganó su primer Oscar.

En 1972 le llegó el éxito y un lugar en la historia del cine con "EL PADRINO", basada en la novela de Mario Puzo, la cual se convirtió en una de las películas más taquilleras de la historia y ganó el Oscar a la mejor película de ese año. Protagonizada por Marlon Brando como el mafioso Vito Corleone y Al Pacino como su hijo Michael, quien toma las riendas del imperio de su padre, "El Padrino" se convirtió en un clásico del cine mundial.

En 1974, Coppola regresó a la dirección con "LA CONVERSACION" por la cual ganó la palma de oro del festival de Cannes. Ese mismo año realizó la exitosa "EL PADRINO, PARTE II", que de nuevo ganó el Oscar a la mejor película así como también al mejor director y al mejor guión, oscars que se llevó Coppola. Luego en 1979 realizó "APOCALYPSE NOW", inspirada en el libro "El corazón de las Tinieblas" de Joseph Conrad, pero trasladada a la guerra de Vietnam. El filme tuvo un rodaje muy complicado que al final se vio recompensado al ganar la Palma de oro en Cannes.

Los 70 fueron sin duda alguna la década de mayor éxito, tanto artístico como comercial, para Coppola. Los 80 los empezó realizando "ONE FROM THE HEART" (1982), la cual fue un gran fracaso, aunque en este filme Coppola empezó a experimentar con técnicas experimentales de computador y de video. Siguió otros fracasos como "RUMBLE FISH" (1983), "THE OUTSIDERS" (1983), y "THE COTTON CLUB" (1984). Esta caída llevó a Coppola a trabajar en un proyecto que él no había generado, la comedia "PEGGY SUE SE CASÓ" (1986), luego vinieron "JARDINES DE PIEDRA" (1987), y "TUCKER: EL HOMBRE Y SU SUEÑO" (1988), la cual fue considerada su mejor película de la década. En 1989 trabajó junto a Woody Allen y Martin Scorsese en "HISTORIAS DE NUEVA YORK", dirigiendo el segmento "La vida sin Zoe".

Los fracasos de Coppola durante los 80 habían hecho que adquiriera muchas deudas y esto lo llevó a cerrar sus estudios llamados "American Zoetrope". Esto lo impulsó a realizar en 1990 "EL PADRINO, PARTE III", cinta que concluía la saga iniciada en 1972. La película fue un éxito de taquilla que ayudó a aliviar las deudas de Coppola, y fue nominada para varios oscars incluyendo mejor película aunque esta vez no ganó.

En 1992, Coppola decidió regresar al género del horror después de casi 30 años con "BRAM STOKER'S DRACULA", una versión más ceñida a la novela original pero que también

aportaba un toque nuevo a la mitología de Drácula. El filme, protagonizado por Gary Oldman, Winona Ryder y Anthony Hopkins se convirtió en uno de los éxitos más grandes de taquilla de la carrera de Coppola y terminó de anular las deudas que éste tenía. Así mismo comprobó la versatilidad del director.

Después de "Drácula", Coppola dirigió dos películas: "JACK" (1996), una comedia con Robin Williams, y "EL PODER DE LA JUSTICIA (1997), una película de abogados basada en un bestseller de John Grisham. Aunque tuvieron un leve éxito en taquilla, ninguna de estas cintas ha significado un avance en la carrera de Coppola, pero es de esperar que alguien de su trayectoria (ganador de 5 oscars, nominado en 10 ocasiones, y ganador de 2 palmas de oro en Cannes) nos ofrezca algo más de su talento en el futuro.

El argumento

La película comienza en Transilvania en el siglo 16. Vlad Dracul se despide de su esposa Elisabeta y se va a combatir contra los turcos para defender la fe católica. Su esposa recibe un falso mensaje que dice que Dracul ha muerto a manos de los turcos y decide suicidarse tirándose desde el castillo a un río. Cuando Dracul vuelve al castillo y le dicen que el alma de Elisabeta está condenada debido a su suicidio, él renuncia a su fe y atraviesa una cruz con su espada. De la cruz empieza a brotar sangre y Dracul la recoge en una copa y la bebe. Este sacrilegio lo condena a vivir por siempre de la sangre de los vivos.

A finales del siglo 19, un joven agente de bienes raíces, Jonathan Harker, viaja a Transilvania para cerrar la venta al Conde Drácula de unas propiedades en Londres. El viaje resulta muy misterioso así como su entrada al castillo. Drácula se enfurece hablando acerca de sus antepasados guerreros (en realidad está hablando de sí mismo) y luego se calma al ver un retrato de Mina Murray, la prometida de Jonathan. El conde se obsesiona pensando que ella es la reencarnación de su fallecida esposa. Jonathan tiene un encuentro con tres mujeres quienes intentan chuparle la sangre pero Drácula las detiene y les da un niño para que satisfagan su sed. Jonathan ve al conde bajando por los muros del castillo como un lagarto, entre otras cosas extrañas, y dándose cuenta de que está prisionero en el castillo decide escapar tirándose hacia el río.

Drácula viaja a Inglaterra y mata a la tripulación de su barco. Luego va a la casa de Lucy Westenra, una amiga de Mina, quien también se está quedando allí. Lucy sufre de insomnio y una noche sale a un acantilado y se encuentra con Drácula en forma de lobo quien empieza a chuparle la sangre. Mina la sigue y se da cuenta de esto. Durante las siguientes noches, Lucy enferma cada vez más y John Seward, un doctor quien dirige un asilo de enfermos mentales y quien pretendía a Lucy, la examina y con el permiso de su amigo y prometido de Lucy, Arthur Holmwood, decide llamar a su mentor, el doctor holandés Abraham Van Helsing. Este la examina y se da cuenta de lo que sucede y les dice a John, Arthur y Quincy Morris, un tejano amigo de éstos y quien también pretendía a Lucy, que vigilen la casa porque un peligro acecha, aunque éstos son incrédulos. Mientras tanto, un Drácula rejuvenecido se hace amigo de Mina, quien se encuentra inexplicablemente atraída hacia él, pero luego ella recibe una carta donde se le habla del estado de Jonathan y decide viajar a Rumania a casarse con él. Drácula se entera de esto y enfurecido va a donde Lucy y ésta muere.

Mientras esto ocurre, un loco del asilo de Seward llamado Renfield llama a Drácula su "amo" y dice que éste le va a otorgar vida eterna. Luego, Van Helsing y los tres jóvenes van al cementerio y ven a Lucy caminando con un niño en sus brazos. Al ver esto, los demás se convencen de las teorías de Van Helsing y Arthur le clava una estaca en el corazón a Lucy para que pueda descansar en paz.

Jonathan y Mina regresan de Rumania casados y este ve a Drácula rejuvenecido y se sobresalta, luego todos deciden acabar con el monstruo y van a Carfax Abbey, la residencia del conde que queda cerca al asilo. Mina es llevada por Seward a su habitación aunque antes tiene un breve encuentro con Renfield quien le advierte que no se quede allí. Luego Drácula mata a Renfield y mientras los otros están en su casa destruyendo y santificando las cajas donde descansa, entra en forma de niebla verde al cuarto de Mina y luego se materializa. Mina lo reconoce y le dice que quiere ser como él, Drácula se rasga el pecho y Mina empieza a beber su sangre cuando entran los hombres y al verlos Drácula huye. Van Helsing hipnotiza a Mina y ésta le dice que Drácula va en un barco de vuelta a Transilvania, entonces deciden hacerle la cacería, viajando primero en tren y luego a caballo. A Mina y Van Helsing se les aparecen las tres mujeres vampiro quienes tientan a Mina a que se les una a ellas pero Van Helsing la protege y luego va al castillo y les corta la cabeza. Finalmente los hombres le dan cacería al carruaje que lleva a Drácula y después de pelear con unos hombres abren la caja y le atraviesan el corazón. Mina lleva a Drácula al castillo

mientras los demás ven a Quincy morir a causa de una herida sufrida en el combate. Drácula le pide a Mina que le de descanso eterno y ésta termina de atravesarle el corazón y le corta la cabeza.

Estructura de la película – Secuencias narrativas

La película de Coppola empieza, al igual que la novela, utilizando el recurso de los diarios, el de Jonathan y el de Mina que inclusive nombran las fechas de los eventos, y el de las cartas, como por ejemplo la que le manda Drácula a Jonathan cuando éste va en un tren rumbo al castillo o las que Mina recibe de Jonathan. Así mismo en un momento de la película se utiliza el recurso del diario fonográfico de John Seward, pero después la película toma una narración más convencional y más propia del cine, sin un narrador y sin nombrar las fechas en que ocurren los acontecimientos. Aunque hay que destacar que en algunos momentos de la película, Van Helsing sirve como narrador para aclarar algunos aspectos, pero en ningún momento se establece que éste lleve su propio diario como si se hace con Mina, Jonathan y el Dr. Seward.

Las secuencias narrativas del filme son las siguientes:

- 1- Prologo: historia de Vlad Dracul y su esposa Elisabeta en el siglo 15
- 2- Viaje de Jonathan Harker al castillo de Drácula
- 3- Estadía de Harker en el castillo
- 4- Estadía de Mina en casa de Lucy
- 5- Viaje de Drácula a Inglaterra
- 6- Enfermedad y muerte de Lucy
- 7- Encuentros de Mina con Drácula
- 8- Encuentro en el cementerio con Lucy
- 9- Quema de Carfax Abbey y encuentro con Drácula y Mina en la habitación de ésta
- 10- Viaje a Transilvania y muerte de Drácula

Características de los personajes

DRÁCULA: Es el personaje principal de la película. En ésta se le da una justificación a su comportamiento y a sus acciones. Es representado como un ser que en el fondo tiene nobleza y que lo único que busca es el amor. En cierta forma se le muestra como una víctima de los acontecimientos.

MINA HARKER: Es el otro personaje principal. Aunque al principio se ve que siente un gran amor hacia Jonathan, cuando conoce a Drácula empieza a dudar de sus sentimientos y termina enamorándose de él. Se implica que es la reencarnación de Elisabeta, la esposa muerta de Drácula y durante el filme tiene varios recuerdos de su vida pasada.

JONATHAN HARKER: Al contrario de la novela, su personaje pierde importancia una vez termina el segmento del castillo. Expresa un gran amor hacia Mina y por esto lucha hasta el final para destruir a Drácula. Al final comprende la relación que existe entre su esposa y el conde.

ABRAHAM VAN HELSING: Es el único conocedor de lo que realmente sucede con Lucy. Comanda a los demás en la campaña para destruir a Drácula y posee un humor negro que en ocasiones espanta a los otros personajes. Es valiente y no duda en enfrentarse a Drácula.

LUCY WESTENRA: Es representada como una mujer adelantada a su tiempo. Le gusta coquetear con sus pretendientes e inclusive hace alusiones sexuales poco comunes a la época. También se muestra como una gran amiga de Mina a quien aconseja.

JOHN SEWARD: El filme es fiel a la novela al representarlo como una persona seria que ama a Lucy y que hace todo a su alcance para salvarla. Es escéptico ante las teorías de Van Helsing, aunque le tiene una gran admiración. Su relación con Renfield es similar a la de la novela.

ARTHUR HOLMWOOD: Su personaje tiene menores apariciones que en la novela aunque al igual que en esta es representado como el fiel amante de Lucy quien duda de las teorías de Van Helsing pero que al final la libera del yugo de Drácula.

QUINCY MORRIS: Es representado como un hombre valiente y extrovertido al hablar. Ama también a Lucy y esto lo lleva a morir al final después de acabar con Drácula.

RENFIELD: Al igual que en la novela es un loco que come moscas y que tiene contactos con Drácula a quien llama su "amo". Tiene momentos de rabia pero también de cordura en los cuales advierte a Mina sobre el peligro que sufre. Se implica en el filme que Renfield se volvió loco luego de volver de un viaje a Transilvania, más precisamente del castillo de Drácula como agente de finca raíz.

El espacio

La película se desarrolla en los mismos lugares que la novela: la región de los Carpatos en Rumania, y Londres y Whitby en Inglaterra. En el primer lugar conocemos el castillo de Drácula y el camino de los montes Cárpatos. En Whitby vemos la mansión de Lucy y unos jardines cerca al mar en donde Drácula ataca a Lucy. En Londres conocemos Carfax Abbey, la mansión de Drácula, el sanatorio del Dr. Renfield y las calles de Londres donde Drácula se encuentra con Mina, al igual que en el cinematógrafo. Para crear un contraste en el espacio del filme, los escenarios de las calles de Londres y de la mansión de Lucy son iluminados y claros mientras que el resto de los escenarios son oscuros. Esto hace que los espacios ayuden a reforzar las sensaciones que se le quieren dar al espectador, ya sea de calma (cuando hay luz) o de temor (cuando está oscuro).

El tiempo

El filme transcurre en el mismo tiempo que la novela, es decir desde mayo hasta noviembre del mismo año. Esto lo sabemos porque al principio de la película se nombran fechas ya que los personajes narran como si estuvieran escribiendo su diario. Y al final, en Transilvania podemos darnos cuenta que están en una transición entre el otoño y el invierno ya que empieza a caer nieve, por lo tanto se puede suponer que es una fecha entre noviembre y diciembre. La única diferencia con respecto al tiempo de la novela es que la película comienza con una escena del siglo XV en Transilvania y de allí da el salto a finales del siglo XIX. Además la narración de la película es lineal a diferencia de la novela. Los eventos

transcurren uno tras otro en el orden temporal lógico, a excepción de unos flashbacks muy breves que sirven como recuerdos (ej: Drácula recuerda a su esposa muerta en el castillo).

El montaje

El ritmo que tiene el montaje del filme es relativamente rápido, en comparación con el ritmo que tiene la novela ya que no se le da mucho desarrollo a las escenas, al contrario de Stoker, sino que se va de una vez "al grano", es decir a la función principal que tiene la escena (ej: Mina se casa con Jonathan en Rumania sin mostrar cómo fue su encuentro allí) En las escenas de diálogo los planos no son lo suficientemente largos como para darle un carácter psicológico a las escenas. En las escenas de acción, principalmente en la persecución del final, el ritmo de las imágenes es rápido y, ayudado por la música, le da al espectador la sensación de angustia y de desesperación al no saber si alcanzarán a Drácula antes de ponerse el sol.

El filme utiliza fundidos a negro para enlazar situaciones que ocurren en lugares diferentes y crear contrastes de emociones entre una y otra escena. Por ejemplo en la escena en que Jonathan esta con las tres mujeres vampiro y aparece Drácula se utiliza un fundido a negro para pasar de la risa tenebrosa de este en el castillo a una imagen más tranquila en Inglaterra.

La película contiene pocos flashbacks, el más importante es cuando vemos a Mina en el presente recordando y hablando del pasado y vemos sobreimpuestas en el mismo cuadro las imágenes de lo que recuerda, Drácula en el siglo 15 corriendo en su caballo hacia el castillo y su esposa Elisabeta tirándose al río donde encontraría su muerte. De resto el montaje del filme es lineal, mostrando los encuadres en sentido cronológico.

Como conclusión, se puede decir que el filme de Coppola no presenta ninguna propuesta novedosa en el aspecto del montaje. La película se limita a utilizar los diversos estilos de montaje dependiendo de lo que requiera determinada secuencia (ej: montaje paralelo, montaje de "atracciones"), al igual que lo hacen la mayoría de filmes hoy en día.

La imagen

El filme utiliza frecuentemente los primeros planos para dar mayor resonancia dramática, principalmente en el personaje de Drácula para mostrar su rabia y su maldad, aunque también para mostrar su cariño hacia Mina. También se utilizan primeros planos para mostrar las dudas y posteriormente el amor que Mina profesa hacia Drácula. Así mismo se utilizan en diversas escenas planos detalle de los ojos de los personajes como Drácula observando a Mina, o Renfield mirando sus insectos. Todos estos planos nos llevan dentro de los personajes y nos ayudan a entender cuáles son sus sentimientos y en general a conocerlos mejor.

La película utiliza varios ángulos en los cuales no hay ningún punto de vista que los explique. Esto se utiliza principalmente con el personaje de Drácula y sus acciones malévolas ya que éstas por lo general no tienen ningún testigo que nos de su punto de vista. Así mismo se utilizan algunos de los llamados "ángulos imposibles" en tomas como las de Drácula dentro de su caja, donde la cámara no tiene un soporte físico aparente.

El filme utiliza travellings en algunas ocasiones como en las escenas de persecución al final. Así mismo es de destacar una subjetiva de Drácula en la cual vemos cómo la cámara corre a través del jardín de la casa de Lucy, mata a un guardia y sube las escaleras de entrada. Este plano da una sensación de terror al espectador debido a la rapidez en que sucede y así mismo nos da una idea de la agilidad que tiene Drácula.

Con respecto a los encuadres en la película, por lo general la movilidad se reduce a campo y contracampo y no utiliza zooms, debido a que lo que se pretende es mantener un estilo de filmación "antiguado" y sobrio sin muchos artificios para que no se vea como un anacronismo, es decir fuera del tiempo en que transcurre la película. La iluminación se caracteriza por los marcados contrastes entre luces y sombras, y la intención en este sentido era "imitar" el estilo de las películas del expresionismo alemán de los años 20 como "Nosferatu" o "El gabinete del Dr. Caligari", buscando una mayor profundidad emocional a través de los caracteres expresivos de la realidad, en este caso a través de la luz.

Arte

La película fue rodada en su totalidad en estudio y esto se nota en el filme a través del aspecto "teatral" que tienen los escenarios, incluso en escenas que supuestamente son en exteriores como el viaje en coche a Transilvania o la persecución final. A pesar de ser contruidos en estudio, los escenarios interiores son muy reales, tanto el castillo de Drácula como el asilo de Seward y la mansión de Lucy, y resalta especialmente el jardín de la mansión el cual está hecho como si fuera un laberinto. La única escena que realmente es en exteriores es el encuentro en las calles de Londres entre Mina y Drácula y esta escena ofrece un oportuno y refrescante cambio de aires ya que las imágenes en interiores y oscuras pueden terminar cansando al espectador.

El vestuario utilizado es muy original y aunque en algunos personajes se ciñe a la época, en otros, principalmente en Drácula utiliza una vestimenta que no pertenece a finales del siglo 19 pero que ayuda a diferenciar al personaje de los demás y le da un toque exótico, principalmente el vestido de color rojo que utiliza el conde en el castillo, el cual contrasta con la atmósfera oscura del castillo y sirve como alusión y símbolo de la sangre.

La palabra y la música

Los diálogos en el filme son en gran parte extraídos de la novela o por lo menos inspirados en esta. Estos nos ayudan a conocer más a los personajes como sucede con los diálogos irónicos de Van Helsing los cuales nos llevan a entender cómo es su personalidad, la de un hombre cínico. El filme, al igual que la novela, utiliza monólogos en el personaje de Renfield y son los diálogos de éste los que se ciñen más a la novela.

La música de la película cumple su cometido al ayudar a narrar la historia sin desviar la atención del espectador sobre la trama, es decir siendo un complemento para ésta y reforzando las emociones pero sin llamar demasiado la atención sobre sí misma. Algo curioso es que, al contrario de lo que uno esperaría de la banda sonora de una versión de Drácula, la música tiene un tinte más romántico y nostálgico (a través del piano) que terrorífico y esto acentúa la parte romántica que Coppola ha querido introducir en la historia.

La Crítica

El filme de Coppola en general fue recibido con aprobación por parte de la crítica. Leonard Maltin, crítico norteamericano, la califica con 3.5 estrellas sobre 4 en el CD de *Cinemanía 96*, y dice que el filme es “una extravagancia visual que recuenta la leyenda de Drácula como fue originalmente concebida por Stoker”. Así mismo, Maltin destaca la dirección de arte, la dirección de fotografía, y “la poderosa música de Wojciech Kilar. Sin embargo, Maltin opina que “el filme en ocasiones presenta rezagos en la historia, lo cual disminuye el poder de éste”.

Uno de los más destacados críticos norteamericanos Roger Ebert, también de *Cinemanía*, opina que “al filme le falta coherencia narrativa. No hay una historia que podamos seguir lo suficiente como para que nos importe lo que suceda”. Ebert dice que “Coppola parece estar más interesado en el espectáculo y la acción que en narrar una historia”. El crítico dice que disfrutó la película “simplemente por la manera en que se veía y se sentía”. Ebert alaba la parte visual de el filme, la dirección de arte y la fotografía, así como a los actores Gary Oldman como Drácula, Winona Ryder como Mina y Anthony Hopkins como Van Helsing.

Con respecto a los elogios que hacen ambos críticos sobre el aspecto visual del filme, estoy completamente de acuerdo en que este aspecto, junto a la música, son los más destacados del filme. Así mismo, comparto las opiniones de estos críticos sobre las fallas que presenta la historia y que le quitan impacto a la película de Coppola.

4.3. SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS ENTRE LA NARRATIVA DE LA NOVELA Y DE LA PELICULA “DRÁCULA”

Argumento

La novela de Stoker y la película de Coppola siguen la misma línea narrativa, empezando con el viaje de Jonathan Harker al castillo de Drácula, las desventuras que este sufre allí y su escape del castillo. Así mismo ambas nos narran la amistad entre Mina y Lucy, la relación de esta con sus pretendientes, la llegada de Drácula a Inglaterra, la conexión entre este y Renfield, la enfermedad y muerte de Lucy y posteriormente la lucha de Van Helsing, Jonathan y los pretendientes por acabar con Drácula, la cual termina con la persecución y muerte de éste cerca de su castillo.

La gran diferencia entre novela y película es que en ésta última Coppola introduce un ingrediente que ni siquiera estaba insinuado en el libro de Stoker: una historia de amor entre Drácula y Mina.

Esta relación se plantea en el prólogo que Coppola le añade a la historia cuando se muestra a Vlad Dracul en el siglo 15, peleando contra los turcos y luego perdiendo la fe en Dios cuando se entera del suicidio de su amada esposa Elisabeta quien lo creía muerto. Este prólogo no sólo sirve para plantear la historia de amor sino que nos da una explicación sobre por qué Drácula se convirtió en un ser malévolo, explicación que no está por ningún lado en la novela.

Después de este prólogo, la historia del filme sigue a la novela con el viaje y la estadía de Harker en el castillo. Aquí el filme es relativamente fiel a la novela, con las omisiones que toda película basada en un libro extenso tiene que tener ya que un guión tiene en promedio 120 paginas mientras que la novela de Stoker tiene 374, es decir más del triple que el guión. Pero digo que es relativamente fiel porque el filme conserva en general la misma estructura y las mismas secuencias narrativas de la novela. Estas omisiones son sobre todo de lo que ve Harker en el viaje y las supersticiones de los habitantes de la región, y posteriormente sus conversaciones con Drácula las cuales nos llevan a entender un poco más el carácter del conde. La principal diferencia es que la película establece en esta secuencia una relación entre Mina y Elisabeta cuando vemos una foto de la primera y nos damos cuenta, al igual que el conde, que ambas son idénticas. En esta escena el mismo Drácula le habla a Harker sobre el destino, dando a entender al espectador que Mina puede ser la reencarnación de su esposa muerta.

El filme luego sigue relatando, al igual que la novela, la estadía de Mina en casa de Lucy, los tres pretendientes que le proponen matrimonio en el mismo día y la llegada de Drácula en barco a Inglaterra. Esta travesía en el barco es narrada rápidamente en el filme pero en la novela se le da mucho más detalle y esta escena, que en el filme despierta poca emoción, en el libro da una sensación de angustia y terror al espectador al leer el diario del capitán del barco.

La escena de la salida nocturna de Lucy sonámbula y su encuentro con Drácula es manejada en el filme de la misma manera que en la novela, con la pequeña excepción de

que al Drácula ver por primera vez a Mina, este, quien tiene la forma de un lobo, le dice a ella que no lo mire.

La secuencia de la enfermedad y la posterior muerte de Lucy a manos de Drácula es similar tanto en la novela como en el filme, aunque en la primera se le da mucho mayor desarrollo e importancia a la gradual debilitación de Lucy y a la lucha de los hombres por salvar su vida, mientras que la película muestra ésto un poco a la ligera ya que paralelamente está narrando el primer encuentro de Mina y Drácula en las calles de Londres, como éste intenta chuparle la sangre en el cinematógrafo pero se arrepiente al ver su rostro y como su amistad se va afianzando cuando se encuentran de nuevo y Drácula le habla de su tierra natal, estableciéndose una conexión más clara entre Elisabeta y Mina al ésta hablar sobre Transilvania y sobre los hechos de la muerte de la primera como si estuviera recordando una vida anterior.

En el filme se omite una escena de la novela en la cual Van Helsing y John Seward van al cementerio y ven que el cuerpo de Lucy ha desaparecido. La película sólo muestra la escena que sigue en la novela en la cual Van Helsing, Seward, Quincy y Arthur van al cementerio y se encuentran con Lucy.

Mientras tanto en el filme, Mina y Jonathan se casan en Rumania en una iglesia, mientras que en la novela lo hacen en el hospital de caridad donde Jonathan aún se encuentra en cama. En el filme Drácula se entera de la boda y es este el motivo que lo lleva a enfurecerse y matar a Lucy. Jonathan y Mina regresan a Inglaterra y él ve una noche a Drácula rejuvenecido, quien lo está mirando, y se sorprende. En la novela, esta escena sucede de día y Jonathan lo ve mientras Drácula está mirando a una joven. Van Helsing conoce a Mina y a Jonathan debido a que viaja a la casa de estos para preguntarle sobre Lucy a Mina y esta le cuenta sobre la situación de su esposo y le da a leer el diario que este escribió en Transilvania. El filme se ahorra todo esto y los muestra a los tres en un restaurante en donde Van Helsing le dice a Harker que este no sufre del mismo mal que aquejó a Lucy y por lo tanto no se va a convertir en un no-muerto.

Después de la muerte de Lucy todos deciden luchar en contra de Drácula. Tanto en la novela como en la película Mina expresa un poco de compasión por Drácula, aunque en la primera ésta no tiene explicación aparente mientras que en el filme sabemos de dónde viene esta

compasión. Los hombres van hacia Carfax Abbey, la casa de Drácula que queda al lado del asilo. El Dr. Seward lleva a Mina a su habitación en el asilo, aunque antes se encuentran con Renfield quien le advierte a Mina que no se debe quedar allí. Mientras tanto los hombres escudriñan la casa pero no encuentran a Drácula y santifican las cajas para que éste no pueda descansar allí. Drácula en forma de niebla entra al cuarto de Mina, y aquí es que aparecen de nuevo las diferencias entre novela y filme, en la primera Drácula fuerza a Mina a beber de su sangre mientras que en la película la escena es de carácter romántico y es Mina la que le ruega a Drácula que la deje beber de su sangre ya que quiere ser como él. Los hombres entran al cuarto y Drácula huye.

Después de esto la novela narra cómo los hombres buscan las otras tres residencias del conde y las santifican para que no pueda descansar más allí. En una de ellas tienen un encuentro con el conde pero éste huye. Estas escenas no son mostradas en el filme y este salta directamente a que por medio del enlace telepático que hay entre Mina y Drácula por su unión de sangre, ella hipnotizada le dice a Van Helsing que el conde va en camino a su tierra en un barco. Deciden entonces seguirlo en tren para tratar de llegar antes que él y matarlo en el barco pero este plan falla y terminan persiguiéndolo a caballo en Transilvania, mientras Mina y Van Helsing van en un coche. Tanto la novela como el filme muestran cómo la unión de sangre ha afectado a Mina, quien lentamente se está convirtiendo en vampiro. Pero el filme muestra que, como parte de este efecto, Mina intenta seducir a Van Helsing, cosa que nunca es mencionada en la novela. Así mismo, ella actúa por momentos en el filme como si quisiera ayudar a Drácula mientras que en la novela sólo se lamenta de haber tenido que beber su sangre.

El final es manejado de la misma manera en la novela y en el filme, con la persecución, la lucha contra los gitanos, la muerte de Drácula y la posterior muerte de Quincy. La principal diferencia entre uno y otro radica en que en la novela, el cuerpo de Drácula se convierte en polvo y luego hay un epílogo en el cual, siete años después, conocemos lo que sucedió con los personajes. Mientras que en el filme, Mina lleva a Drácula, cuyo rostro es monstruoso, dentro del castillo y Jonathan les dice a los otros que los dejen ir. Dentro del castillo, Drácula le dice que por fin va a tener paz eterna y le pide a Mina que se la otorgue. Mina termina de clavarle la estaca y el rostro monstruoso se convierte en un rostro joven que refleja paz. Mina le da un beso y luego le corta la cabeza y mira hacia el techo en donde se encuentra una pintura de Drácula y Elisabeta.

Personajes

La principal diferencia entre la concepción de un personaje en la novela y en la película está en el personaje de Drácula. En la novela éste en realidad no es el personaje principal y no llegamos a conocer mucho de él. Stoker lo representa como un ser malvado y monstruoso que no tiene sentimientos, y en la novela no se le da ninguna explicación ni justificación al por qué Drácula es como es. Por el contrario, en la película Drácula es el personaje principal. Coppola nos muestra a Drácula como un ser malévolo y en ocasiones monstruoso pero le da una justificación a esta actitud al mostrar la desgracia que sufrió al perder a su amada esposa lo que lo llevó a convertirse en lo que es. Así mismo, al conocer a Mina, vemos otra faceta de Drácula, la de un hombre caballeroso y enamorado que está condenado a vivir de la sangre de los vivos. Inclusive en la escena de la unión de sangre con Mina y en el final, Drácula se arrepiente de la vida que ha llevado y desea la paz eterna. Coppola coge el personaje creado por Stoker y le da un giro interesante que justifica al monstruo en sí.

El otro gran cambio entre la novela y el filme con respecto a un personaje es el de Mina Harker. En la novela, Mina es una joven con gran calidez humana y que profesa un gran amor hacia su esposo Jonathan. Este amor hacia él la hace sufrir cuando teme convertirse en un ser similar a Drácula debido a la sangre que bebió de éste. Mina además es muy activa y colabora en gran forma para que Drácula sea exterminado. Por el contrario, en el filme Mina empieza siendo igual que en la novela pero cuando conoce a Drácula empieza a enamorarse de él y a pesar de esto se casa con Jonathan. Mina desea a Drácula y por esto bebe su sangre porque quiere ser como él. Incluso en el final no quiere que el conde sea asesinado, aunque en medio de todo sigue sintiendo amor por Jonathan. El hecho de que Coppola la muestre como la reencarnación de la esposa muerta de Drácula justifica la actitud de Mina.

Jonathan Harker tiene las mismas características tanto en la novela como en el filme, aunque en éste último su personaje pierde importancia en la segunda mitad del filme ya que este se concentra más en el personaje de Drácula y Harker pasa a ser un personaje secundario, mientras que en la novela se mantiene como uno de los principales personajes hasta el final.

El personaje de Van Helsing tiene las mismas características en la novela y en el filme, siendo el que más conoce del caso y el que dirige a los otros en la cacería contra Drácula. Pero en el filme se le agrega un tono de ironía a su carácter, mostrándolo como hace algunas bromas que podrían considerarse de mal gusto mientras que en la novela es representado como un hombre totalmente serio con respecto a las situaciones que se presentan.

El otro personaje que se presenta con cambios de importancia con respecto a la novela es el de Lucy. Este es representado en el filme como una mujer seductora y atrevida, cosa extraña para una época aún lejana de la liberación femenina, que disfruta coquetear con sus tres pretendientes y que habla sobre sus fantasías sexuales. Por el contrario en la novela Lucy es una mujer más formal, con características parecidas a las de Mina, y que rechaza con sensibilidad las propuestas de matrimonio de Quincy y John.

Los personajes de John Seward, Quincy Morris y Arthur Holmwood son tratados de la misma forma en novela y película, aunque en algunas escenas a Arthur se le da un leve tono irónico que no está presente en Stoker y los personajes no tienen, por cuestiones de tiempo, el mismo desarrollo que tienen en la novela.

El personaje de Renfield también tiene las mismas características en ambos medios aunque la novela desarrolla más la relación entre Renfield y el Dr. Seward y narra dos intentos de escape del asilo por parte de Renfield. Así mismo el filme imaginativamente le da una justificación a la locura de Renfield, presentándolo como el antecesor de Jonathan, que viajó a Transilvania a venderle las propiedades al conde y fue allí donde enloqueció.

Vale la pena mencionar que el filme omitió un personaje de la novela, la madre de Lucy. Este personaje tiene importancia en la trama de Stoker ya que es ella quien retira los ajos del cuello de Lucy sin saber que esto afectará posteriormente la salud de su hija. La madre muere en una noche en que Drácula se aparece en forma de lobo a ella y a Lucy.

CAPITULO 5. CONCLUSIONES

“Drácula” de Bram Stoker va más allá de lo que aparenta ser, una novela de terror. El libro trasciende ésto y toca aspectos como lo psicológico y lo relacionado con el inconsciente con respecto a la fascinación de la gente con los vampiros y la sangre así como el aspecto histórico del personaje, el cual le da un toque de realismo a la novela.

La trama que elaboró Stoker está muy bien desarrollada ya que atrapa al lector desde un comienzo y no lo suelta hasta el final. Es de destacar que a pesar de que se están narrando hechos irreales y fantásticos la novela nunca se vuelve inverosímil para el lector. Por el contrario la trama y los personajes son creíbles y el lector llega a apreciarlos y a preocuparse por lo que les suceda y porque puedan cumplir con su misión. La narración, a través de diarios y cartas, ofrece diversos puntos de vista sobre los hechos que están sucediendo, logrando así una visión más objetiva sobre los mismos y además genera suspenso en el lector ya que el mismo narrador no sabe lo que le espera. A través de la novela se puede conocer la realidad de dos mundos completamente opuestos, la rural Transilvania que parece que se hubiera quedado detenida en el tiempo en la edad media, y la moderna Londres de finales del siglo 19 que ya estaba dando el salto hacia el siglo 20 y sus avances. Mientras que los primeros utilizan métodos basados en mitos y leyendas para detener a los vampiros (los ajos, las estacas, los crucifijos), los segundos utilizan métodos científicos tales como la transfusión de sangre o la hipnosis. Así mismo la diferencia de pensamiento lleva a una diferencia en la práctica: mientras los habitantes de Transilvania solo piensan en protegerse del vampiro, los hombres de la moderna Inglaterra piensan no sólo en protegerse sino en destruirlo. Van mas allá de un bien propio y piensan en un bien común y por ésto toman acciones para acabar con el mal para siempre.

Como se puede ver, Bram Stoker elaboró una novela que, no sólo alude a miedos y pasiones universales para despertar el suspenso y el terror, sino que va más allá y le ofrece al lector aspectos complementarios que hacen que hasta los que no son aficionados a las historias de terror disfruten de la lectura de este clásico.

Con respecto al filme “Drácula” de Francis Ford Coppola hay que decir que es la versión más fiel de la novela de Stoker que se ha realizado hasta el momento. Y sin ninguna duda es la

versión con mayor calidad como película, teniendo a un gran realizador como Coppola como artífice del proyecto.

El filme posee grandes cualidades sobre todo en lo que tiene que ver con la parte visual. La fotografía, inspirada en los filmes del expresionismo alemán de los años 20, ayuda a generar suspenso y terror en las diversas escenas a través de los contrastes entre luces y sombras. La dirección de arte también es espectacular: los escenarios, aunque realistas, por el hecho de ser construidos en estudio le dan al filme un cierto toque teatral. El vestuario es majestuoso y contrastan sus colores vivos con los oscuros escenarios. El maquillaje es de los mejores que se han visto en el cine, al lograr transformar al protagonista Gary Oldman en un hombre viejo, en un lobo y en un murciélago sin que se note la presencia del maquillaje. Así mismo los efectos visuales se amoldan perfectamente al estilo de la película ya que estos fueron hechos utilizando antiguos trucos del cine (algunos inclusive de la época del cine mudo y hechos en cámara) en lugar de usar imágenes creadas por computador las cuales se hubieran visto un poco fuera de tono con el resto de la película ya que parecerían demasiado modernas para la época en que se desarrolla el filme, mientras que los efectos "más simples" que se utilizan son mucho más apropiados para el estilo con que se decidió realizarla.

Con respecto al guión el autor de éste, James V. Hart, tuvo la buena idea de mezclar la novela con el personaje histórico de Drácula, colocando un prólogo en el siglo 15 que establece la relación entre el personaje histórico y el personaje ficticio, uniéndolos en uno solo. Hart cogió un hecho histórico (el suicidio de la esposa de Drácula al creer que este había muerto a manos de los turcos) y se inspiró en esto para darle un giro diferente a la historia, convirtiéndola en una historia de amor entre Drácula y Mina, la reencarnación de su esposa muerta. Así mismo, a través de ese hecho histórico Hart le otorga una explicación al hecho de que Drácula le haya dado la espalda a Dios y se haya convertido en un vampiro, convirtiendo a Drácula en un personaje más complejo pero también más humano.

Analizando los personajes, es en Drácula en donde el filme tiene su mayor acierto ya que el espectador llega a conocer que razones lo llevan a ser como es y por lo tanto a comprender de mayor forma los tenebrosos actos que éste lleva a cabo. Además la interpretación de Gary Oldman es muy acertada ya que logra transmitir tanto la maldad del personaje como esa bondad y ese amor que tiene en el fondo. El personaje de Drácula opaca a los demás

personajes, tal vez con excepción de Renfield interpretado por Tom Waitts, pero este tiene muy poco tiempo de pantalla como para llegar a desarrollar más el personaje. Aún así se destaca más que los otros personajes quienes son un poco planos, uno de los mayores errores del filme, especialmente Jonathan Harker, interpretado por Keanu Reeves, Arthur Holmwood, interpretado por Cary Elwes, y Quincy Morris, interpretado por Bill Campbell, quienes deberían ser los héroes y tener la simpatía de la audiencia pero al final el público está más a favor de Drácula que de estos personajes.

Aún así son mayores los aciertos del filme que sus errores. Es de destacar que no se limita sólo a ser una película de terror y a asustar al espectador sino que intenta ir más allá y desarrollar otros géneros como el drama y el romance, los cuales están manejados acertadamente. Sin ninguna duda se puede decir que Coppola ha creado la versión definitiva para el cine de la novela de Stoker.

Las principales similitudes entre la novela y el filme son:

- El argumento: ambas siguen las mismas secuencias narrativas en general, empezando con el viaje de Jonathan a Transilvania y terminando con la muerte de Drácula
- Los personajes: a excepción de los personajes de Drácula y de Mina, los otros personajes son presentados generalmente con la misma identidad tanto en el filme como en el libro
- El espacio: ambas suceden en los mismos espacios: la región de Transilvania y la Inglaterra de finales del siglo 19
- El tiempo: ambas transcurren durante el mismo periodo de tiempo, desde mayo hasta noviembre del mismo año

Las principales diferencias son:

- El tema: En la novela, el tema es el horror que inspira Drácula con sus actos. En el filme el tema es el amor imposible, el que siente Drácula por su esposa Elisabeta y luego por Mina y que lo lleva a cometer sus terribles actos
- La intención: Debido a que los temas son diferentes la intención también lo es. En la novela la intención es generar suspenso y terror en el lector a través de Drácula y sus

acciones. El filme también comparte esta intención pero también aparece otra diferente, la de generar simpatía y comprensión hacia el amor y la relación entre Drácula y Mina.

- Personajes: La principal diferencia está en el personaje de Drácula el cual en la novela es un monstruo sin ningún motivo que explique su condición, mientras que en el filme es un ser atormentado que comete sus actos malvados por amor y que al final consigue su redención. Mina también es diferente en el filme ya que se enamora de Drácula y le es infiel a Jonathan mientras que en la novela quiere destruir al conde y ama lealmente a su esposo.
- Secuencias narrativas: Aunque en la mayoría coinciden novela y filme, debido al tema del amor presentado en el último hay en este unas secuencias agregadas como la introducción en el siglo 15, los encuentros entre Drácula y Mina, y el final cuando ésta le da el descanso eterno.

La adaptación:

La novela "Drácula" tiene una narración muy parecida a la que se utiliza en el cine ya que ésta se basa más que todo en acciones o hechos que le ocurren a los personajes, lo que hace más fácil una adaptación al cine que si la narración estuviera basada en diálogos, o peor aún, en pensamientos. Al leer el libro, éste le proporciona al lector muchas imágenes claras de lo que se está narrando (por ejemplo: los paisajes, especialmente Transilvania; los personajes, sobretodo Drácula; y las acciones, como la persecución del final, la cual ofrece diversos puntos de vista de la acción, aspecto que sugiere una secuencia visual con múltiples perspectivas), lo cual es una prueba clara de que el libro se presta para ser llevado al cine ya que, desde el mismo momento en que lo lee, el lector está armando la película en su cabeza. La novela genera imágenes muy concretas, a diferencia de otras cuyas ideas son abstractas y no inspiran directamente una visión clara en el lector.

La novela tiene 374 páginas por lo tanto al ser llevada al cine se deben recortar varias partes del libro sin que se pierda la estructura narrativa de éste. En la novela se le da mucho espacio al desarrollo de los personajes, el lector llega a conocer bien a cada uno de ellos. Este desarrollo es uno de los aspectos que se recortaron al hacer la versión cinematográfica en donde los personajes, a excepción de Drácula, son mucho más superficiales, las

relaciones entre estos no tienen tiempo de desarrollarse a excepción del romance entre el conde y Mina sobre el cual gira la trama de la película. Así mismo, en la novela se narran con detalle los diferentes hechos que suceden, como el viaje de Harker a Transilvania, el proceso que lleva a la muerte de Lucy, o los viajes a la tumba de ésta. En el filme, estos hechos son narrados de manera superficial por cuestiones de tiempo, lo cual le quita a estas escenas un poco de suspenso ya que la rapidez con que se narran no permite al espectador sentirse más identificado con los personajes y con la escena en que éstos participan.

Normalmente al realizar una adaptación cinematográfica de una novela, lo que hace el guionista es tomar la estructura del libro y extraer las principales secuencias narrativas para contar la historia. Debido a esto muchas escenas y personajes que aparecen en la novela y que no son completamente necesarios para el desarrollo de la historia son extraídos de la adaptación cinematográfica. Lo particular de esta adaptación del libro de Bram Stoker es que el guionista James V. Hart no sólo hace el proceso mencionado anteriormente para traspasar el argumento esencial de la novela a su guión sino que decide agregarle su toque personal a la historia, incluyendo una historia de amor no presente en la novela, la cual le sirve como base para justificar al personaje de Drácula, algo que no se encontraba en Stoker. Hart toma los hechos históricos de la batalla del verdadero Drácula contra los turcos y el suicidio de su esposa, y comienza con ésto su guión, agregando luego su propia imaginación al mostrar a Drácula bebiendo sangre de una cruz, ritual que convierte a Drácula en un vampiro. De esta forma el espectador conoce por primera vez el origen de Drácula como ser no-muerto. Luego el guión se ciñe al libro y empieza a contar los eventos con los que comienza éste, el viaje de Jonathan Harker a Transilvania. Hart narra luego los eventos principales que suceden en la novela, pero decide conectar el prólogo con la historia del siglo XIX al poner a Mina como una reencarnación de Elisabeta. De manera que la historia de amor entre Mina y Drácula está justificada, así como el hecho de que ella le sea infiel a Jonathan. Al incorporar este elemento, Hart le da un nuevo giro al personaje de Drácula, queriendo convertirlo en un ser más humano y dándole más profundidad que la que se le da en la novela, convirtiendo a Drácula en un personaje romántico.

Con estas ideas nuevas que James V. Hart le proporciona a la historia, la intención y el tema de ésta cambian. Ya no es sólo la típica historia de terror sino que se ha convertido en algo más. Una exploración del personaje de Drácula, quién es y por qué es lo que es. Sin duda que los puristas no ven estos cambios con mucho agrado pero para la mayoría de

espectadores que no han leído la novela de Stoker y que sólo lo conocen a través de las anteriores películas, este filme les proporciona una nueva visión del personaje con el cual el espectador se puede identificar más que en anteriores versiones, y para bien o para mal, esta imagen y no la de Stoker es la que va a quedar en las mentes de las personas cuando se les pregunte acerca de Drácula.

Considero que una buena adaptación es aquella que conserva el espíritu de la novela y que le hace justicia a ésta, pero al mismo tiempo es una buena película, independientemente del libro en el que se basó. Pienso que no todas las novelas son adaptables al cine. La esencia de éste es la imagen, por lo tanto, si una novela despierta imágenes claras en la mente del lector y si ésta se concentra más en hechos y acciones, aspectos exteriores, que en aspectos interiores como los pensamientos, entonces se puede pensar en una adaptación exitosa. De lo contrario, lo mejor es que no se profane la novela (y su autor) realizando una versión que está destinada al fracaso. No hay que olvidar que cuando se realiza una adaptación, a diferencia de un guión original, se está jugando con un material al que un autor le ha dedicado mucho tiempo y esfuerzo creando, revisando y corrigiendo su historia. Por lo tanto la responsabilidad del guionista es mucho mayor, algo que éste debe siempre tener en cuenta antes de decidirse a comenzar con la adaptación. En el caso de que se decida, debe leer la novela cuidadosamente para captar los principales elementos: la historia en esencia, las relaciones entre los personajes, las metas que buscan, sus necesidades y falencias, el conflicto primario, y si es posible, el subtexto de la historia, lo que esta quiere decir en el fondo. Luego se debe armar un esqueleto, una estructura, escogiendo las secuencias más importantes de la novela, es decir las que son indispensables para contar la historia. Desde luego que el guionista no puede pretender incluir todos los conflictos internos y las tramas secundarias de la novela. De ahí que debe evaluar si esa estructura es suficiente para realizar una buena película, si es así que comience a escribir.

BIBLIOGRAFÍA

- . AMAZON, www.Amazon.com
- . ARISTÓTELES, *Poética*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1996
- . BAL, MIEKE, *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1995
- . BARTHES, ROLAND y otros, *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, 1998
- . MICROSOFT, *Cinemanía 96*, USA, 1996
- . ENTWISTLE WILLIAM, *Historia de la literatura inglesa*, México, FCE, 1975
- . GARCÍA JIMENEZ, JESÚS, *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1996
- . GUBERN ROMAN, *Historia del Cine*, Barcelona, Baber, 1988
- . GIMFERRER, PERE, *Cine y literatura*, Barcelona, Editorial Planeta, 1985
- . ONAINDIA, MARIO, *El guión clásico de Hollywood*, Barcelona, Editorial Paidós, 1996
- . PEÑA-ARDID, CARMEN, *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1992
- . ROJAS BEZ, JOSÉ, *Temas y conceptos del cine*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1991
- . STOKER, BRAM, *Dracula*, Bogotá, Editorial Oveja Negra, 1985

770 - 005705