

REVISTA LITERARIA KATHARSIS

“EL MITO DEL VAMPIRO. VAMPYR DE DREYER”

Gloria Flores Ramírez



Digitalizado por Revista literaria Katharsis

[http:// www.revistakatharsis.org/](http://www.revistakatharsis.org/)

Rosario R. Fernández

rose@revistakatharsis.org

II^a ENTREGA: LO SINIESTRO EN EL CINE Gloria Flores Ramírez EL MITO DEL VAMPIRO VAMPYR DE DREYER

Es difícil no encontrar en los suplementos de la prensa escrita y también en la Red artículos diversos sobre el mito vampírico. Es por ello que escribir otro más rozaría la repetición y con ella el aburrimiento si no se añade algo nuevo. Sin embargo poco se ha dicho de la relación de dicho mito con la pulsión oral que nos encandila e hipnotiza a todos nada más nacer al descubrir que se necesita el objeto materno para seguir vivos. La succión de la leche materna que da la vida a veces se convierte en la succión de la sangre mezclada con la leche vital cuando el cachorro humano se esfuerza al máximo en extraer el líquido que le da la vida con encías más fuertes de lo que la madre que amamanta espera.

Vampyr es la primera película sonora de Carl Theodor Dreyer, uno de los más grandes cineastas de todos los tiempos. Basada en el clásico relato "Carmilla" de Sheridan le Fanu, presenta un viaje entre lo real y lo imaginario a partir de las formaciones del inconsciente del joven Allan Gray. Realizada en 1932 fue definida por Alfred Hitchcock como "la única película que realmente merece ser vista varias veces".

Vampyr sigue siendo hoy tan enigmática y tan inaprensible como lo fue en su estreno ya que nos introduce en un universo onírico, fantasmal y sin lógica. Una gran contribución al cine y su arte y a las películas del género que vendrían posteriormente. Sin perder de vista que el film mantiene los códigos del cine expresionista alemán. Así y todo *Vampyr* es una película difícil de abordar. Ya en la primera secuencia se nos presentan disolventes superficies como tomadas a través de un espejo impregnado en vaho sombrío, el tañido de unas campanas, un silencio siniestro, en una especie de ceremonia funeraria. Las brumas del Norte ocupan los planos mostrándonos la atmósfera de una auténtica pesadilla que es de lo que se trata.

Cuando digo que se trata de una película difícil lo digo para reivindicar, a la hora de analizar un film, tener en cuenta la resistencia del propio film a ser diseccionado hasta hacer desaparecer su enigma y con él su belleza en cuanto a objeto de arte. Parece ser que vuelvo a tener amistad con un tal Adorno (sic). Podemos ver a lo que llamo resistencia intrínseca del film a, por ejemplo, la sombra del soldado de pata de palo que tiene vida propia, la que intenta seguir con la mirada el joven Gray y que ve como desaparece y vuelve después a incorporarse al cuerpo humano que le corresponde. Sombras del cine expresionista que trabajó espléndidamente Vicente Sanchez Biosca en "Sombras

de Weimar". Sombras espeluznantes que alargan sus manos deseando tocar a la mujer amada en Nosferatu, sombras con vida propia, sombras que abarcan el espacio de la mirada, sombras que profetizaban aquellas terribles que se harían realidad con la llegada al poder del partido nazi en la Alemania de los años treinta. (Leer a Krakauer. A quien le interese).

Vampyr es difícil de seguir porque está construida de manera tal que resulte confusa. El cine moderno llegó a convertir estos efectos el algo común y necesario para entrar en la taxonomía de la modernidad, para poder ser llamado "cine moderno".

Para quien no haya visto esta película (no tienen perdón los que se llaman a sí mismos cinéfilos) la historia narrada en Vampyr es como sigue: En una aldea llamada Counterpierre habita la vampira Marguerite Chopin, (sospechoso apellido. Chopin murió tuberculoso y sospechoso nombre que nos recuerda a La Dama de las Camelias, murió tubercola), una mujer que falleció, sin arrepentirse de sus pecados y que ahora regresa de la tumba para alimentarse de los vivos. Tiene como cómplices al doctor de la aldea y a su mutilado ayudante (recuerden cuantos mutilados aparecen como ayudantes de científicos locos). Una de sus víctimas es Leóné, la hija del alcaide. Angustiado, una noche, pide ayuda al joven Gray, hospedado en su casa, por si algo le ocurriese. El alcaide tiene otra hija llamada Gisèle (recuerden el ballet romántico titulado así) a la que entrega un medallón en forma de corazón cuando éste es asesinado por el soldado de la pata de palo y de cuyo crimen es testigo Gray. El anciano también le ha legado un libro sobre vampirismo (libro esencial que deberá aparecer después en todas las películas del género vampírico) que Gray lee con suma atención. Mientras tanto la vampira prepara sus crímenes. La joven Leóné se abalanza contra su hermana para alimentarse de su sangre pero la enfermera la descubre.

Lllaman al doctor y éste persuade a Gray para transferir su sangre a la enferma, dejando un frasco con veneno en la mesita de Leóné para que lo tome. Pero el anciano criado de la casa (recordemos que los mayordomos suelen saber más que el narrador) consciente de todo lo que ocurre avisa al joven salvador para impedirlo. El doctor ha secuestrado a Gisèle. Gray sale al exterior y cae desmayado preso de una pesadilla en la que ve el paradero de la joven y su propia muerte. Una vez despierto acude al cementerio con la ayuda del sirviente y clava una estaca en el cuerpo de Marguerite Chopin, desapareciendo así la maldición que caía sobre Leóné. El espectro del padre de las dos jóvenes aparece al doctor y al soldado de la pata de palo para vengarse del daño causado, los persigue y acaba con ambos. El doctor muere atrapado en una jaula y se ahoga en un alud de harina.

Puede verse como se van mostrando los hechos pero se ocultan las causas. Tiene que pasar mucho tiempo en el film para saber que Marguerite es una vampira y ha sido enterrada. A veces las causas desaparecen del todo como si no tuviesen ninguna importancia. Se produce todo *apre-coup*. No vemos el primer acoso vampírico de Marguerite a Leóne, solo vemos al anciano curándole las heridas. Tampoco vemos a la vampira ordenar asesinar a la joven, vemos cómo es colocado sobre la mesa el veneno.

Tampoco vemos cómo se plantea el padre visitar a Gray para explicarle lo que ocurre, vemos lo posterior. La *elipsis* persiste por método en la película *Vampyr*. Como planos robados, vampirizados por el montaje. Lo ausente es lo que intenta dar unidad y coherencia al film. Y esto es muy interesante, porque se trata de elogiar la ausencia como en un juego con los espectadores del objeto ausente y así hacer que el que mira la pantalla coloque algo de su propio imaginario. En esto se puede comprobar la gran diferencia con el cine actual comercial que no permite al espectador imaginar, puesto que todo está explicado, es decir, se les da el alimento pasado a priori por el tamiz para que la papilla no indigeste. En realidad el efecto que produce esta forma de hacer cine es que las películas se parezcan unas a otras como gotas de agua y resulten aburridas. Tal vez por ello las salas no estén tan llenas como desearía el empresario.

En *Vampyr* hay desenlace pero falta el nudo. Los motivos permanecen en la sombra, pero no resulta sorprendente para el que conozca el cine de Dreyer. A menudo nos muestra una práctica cinematográfica que nos dice “es así y nada se puede hacer”.

Ocurre en “*Ordet*”, también en “*La pasión de Juana de Arco*”, en “*Gertrud*”. Incluso produce en el espectador una especie de angustia por aquello que parece dirigirse, sin causa, a un desenlace fatal. Para aquellos que gustan de lo genérico y clasifican, para mayor seguridad, a la hora de buscar en una archivo, diré que *Vampyr* es una película de terror, una película de vampiros, sí, pero no es como “*Drácula*” de Tod Browning de 1931, ésta es la película de vampiros por excelencia con una linealidad narrativa desde el principio. La narrativa de Dreyer siempre está desdibujada.

Si hemos dicho que la causa está siempre ausente en el film de Dreyer, y se trata de una causa sobrenatural o imaginaria, es lógico que esté ausente. Acaso el imaginario es representable fácilmente? Tal vez Dreyer pensaba que fuera el espectador el que añadiese la falta a su objeto artístico. Y si pensamos que es de género fantástico, nadie mejor que Todorov cuando dice sobre ello: “que el género fantástico se define a través de un acontecimiento que no puede ser explicado mediante las leyes de este mundo”. La manipulación sistemática del punto de vista provoca incertidumbre en el espectador, esto es una

particularidad de lo fantástico, sien embargo, *Vampyr* sigue siendo para mí, inclasificable. Para ser un relato de género fantástico lo estable no sirve, además el relato, al final, debe elegir entre una explicación natural (convirtiéndose así en un relato acerca de lo “siniestro”) o una sobrenatural (que lo vincularía a lo “maravilloso”). Pero en *Vampyr* no está tan claro. El final sigue siendo enigmático y dudoso. Y esta oscilación debilita las relaciones secuenciales del relato.

Aparece un aplazamiento del desarrollo de la historia, a lo que Roland Barthes llama funciones “cardinales” o “núcleos”, y a los materiales intercalados “catálisis”, pues “llenan el espacio narrativo de separaciones mediante funciones de tipo bisagra”. Y esto es muy interesante, porque da la casualidad que todas las catálisis aparecidas en el film son imágenes relacionadas con la muerte (el símbolo del ángel en la posada, el hombre de la guadaña, el cuadro de la habitación de Gray, la sombra del sepulturero, el atáud, las calaveras, los bebedizos). Cuando la connotación mortuoria no es tan directa aparecen más aterradoras si cabe como la silueta del sujeto y la pata de palo o las sombras que bailan. La siniestra figura de la pata de palo será una función cardinal pero a priori han sido presentadas ya. Lo siniestro viene dado cuando el objeto-imagen que aparece al principio como el hombre de la pata de palo vuelve a aparecer, reaparece en el asesinato del anciano, cuando el hombre de la guadaña que aparece al principio será el que conduce la barca de la pareja, cuando el cuadro que hemos podido ver en la habitación es el presagio de lo que sucederá después; objetos todos ellos heimlich, que de lo familiar se desplazan al último tramo de la película creando angustia en los espectadores. Objetos que ocupaban en espacio desarticulado, Dreyer los articula por lo siniestro. Son objetos elevados a la dignidad del emblema, incluyéndolos en secuencias posteriores. De ahí la importancia del sueño de Gray; una pesadilla que engrana todas las “catálisis” saturadas de muerte mediante su anticipación. El material intercalado, al descontrolarse, enturbia las relaciones lógicas entre las funciones cardinales. No es por casualidad que las imágenes aparecen turbias y densas, que la fotografía parece haber sido manchada con niebla. Una fotografía de Rudolf Maté imposible de olvidar. Imposible olvidar la secuencia en la que aparece el segador en planos que interrumpen los planos de la posada hasta que Gray, desde la ventana lo mira. Pero no hay ninguna relación entre ambos personajes, esa figura no vuelve a ser vista.

Gray recorre la posada. ¿Van a contarnos la historia de la posada? No. Porque entonces llega el anciano con el paquete para Gray y esto si es una auténtica función cardinal. Los velados paisajes de la película velan la historia principal. Tampoco son resueltos los misterios que se muestran, como el abrirse las puertas solas, la aparición de las figuras espectrales, la llave que gira en la cerradura.

Es la película del enigma tras enigma por excelencia. De ahí su belleza. El gran director de cine polaco Kiewslowski, ya fallecido, también hacía uso de las llamadas “catálisis” de manera magistral.

La duración del relato se limita a una noche, del crepúsculo a la aurora en una estrategia de montajes en paralelo que afectan al resto del desarrollo.

Tampoco sabemos mucho del joven protagonista. Su participación es azarosa, nada tiene que ver con la acción, solo es un mediador, sin pasado, sin futuro y sin un carácter definido. La historia podría prescindir de él y no sería esencial. Pero es un medio para vincular todos los elementos. Y es un gran observador, un gran testigo: encuentra a la vampira, es testigo de un asesinato y tiene un sueño premonitorio, es un visionario. Gray es un joven que viaja, entrega su sangre y sueña. Parecen presentarnos a un romántico de libro.

El tesoro que guarda el film de Dreyer es que su estilo deforma el espacio cinematográfico normal. Para entender esto nadie mejor que André Bazin quien elevó la unidad del espacio fílmico a categoría estética. Para el gran teórico nuestra actitud natural hacia el mundo es algo inmediato, y se constituye, entre otros factores, por la concreción y la continuidad. Sugiere que el artista podrá captar (a través del proceso fotomecánico que constituye un paralelo con la experiencia de ser-en-el-mundo del sujeto) la continuidad de la existencia. *Vampyr* cuestiona esto, desmantelando un sistema de representación, interrumpiendo la continuidad espacio-temporal, fragmentando constantemente, frente al cine americano que siempre mantiene la continuidad espacio-temporal. *Vampyr* se acerca al mecanismo del inconsciente, a otra posibilidad de ver cómo funciona la mirada y la narración visual. He ahí su grandeza.

La película también nos hace ver como los grandes directores la han utilizado de talismán. Recordemos al doctor de *Vampyr* y pensemos en el Van Helsing de “El Baile de los Vampiros” de Polanski. Es el mismo personaje, idéntico atrezzo, idénticas características. El cuadro nos presenta a la joven sobre el lecho y sobre su almohada el esqueleto como representación de la muerte como pesadilla. Recordemos el film de Russell “Gothic”, mostrándonos en imagen el cuadro de Fusseli sobre la pesadilla. Y no podemos olvidar lo que le debe Ingar Bergman y todo el cine nórdico a Dreyer, y el cine francés y tantos otros.

El mito del vampiro, recordaré a los olvidadizos, no aparece con el romanticismo literario del XIX, ya en *El Asno de Oro* de Apuleyo se habla de una leyenda “La Novia de Corinto” que, después de muerta, vuelve, aprovechando la nocturnidad, para vampirizar a su amante. También se conocen rastros en la

Grecia antigua del mito en las llamadas Lamias, mujeres que chupaban la sangre de los niños. Como se ve, los primeros vampiros no eran hombres, sino mujeres. Así podemos suponer que la mujer y sus misterios se relatan por los hombres como las chupadoras por naturaleza del fluido vital masculino hasta matarlos. Es una lectura de tantas otras. Goethe tomó el mito griego para realizar su texto. Mucho más tarde el doctor Polidori, en aquella mítica noche en villa Diodati, junto a Byron y los Shelley, escribe "El Vampiro" y lo hace masculino. Sheridan le Fanu ya había escrito "Carmilla", de donde pasa al cine con Dreyer y su film "Vampyr".

Hoy podemos leer en cualquier suplemento de verano de los diarios que "los vampiros viven entre nosotros", afirmación un tanto acertada si pensamos que la metáfora del vampiro da para mucho. Y también porque la pulsión oral desplaza sus objetos de deseo constantemente y los hace diferentes por cada sujeto que desea. Y como metáfora que en tiempos de gran represión sexual es ideal para utilizarla y hablar de sexo sin llamar la atención, como hiciera Stoker, Polidori y Sheridan le Fanu, entre otros muchos. Sin embargo es un mito que después de siglos sigue vivo.

De hecho la película más vista esta temporada ha sido "Crepúsculo" que aparece en las salas de cine, dedicada en exclusiva a los adolescentes que, como tal, adolecen.

Y es por ello que se identifican con facilidad con lo que cuenta y con sus personajes a los que ven defendiendo la eterna diferencia, según puede leerse en una de las críticas. O en la televisión americana la serie de culto con un alto share titulada "True Blood". Su creador Alan Ball justificaba la plaga vampírica trasladando su temática a lo social y lo que, según él, han sufrido con Bush. Sin embargo, esta serie nos presenta a vampiros que no necesitan parasitar al prójimo, porque en la serie aparece un elixir que le da título al telefilm, "Sangre de verdad", "Sangre auténtica". Así aparece introducido el simulacro de la era del vacío en el film. Se trata de una sustancia líquida que sustituye a la sangre real.

Así lo siniestro desaparece y se transforma en simulacro, en un "como si", en semblante. En un sucedáneo de lo real. Yo, utilizando mi técnica deductiva de la sospecha, comienzo a pensar que está pasando lo mismo que ocurría en los ochenta con el Sida. Hubo una epidemia real y una epidemia de películas de vampiros y fueron buenas. Ahora nos lanzan la pandemia de gripeA y surgen como churros películas sobre infectados (Hay una en las pantallas titulada así "Infectados" donde aparecen todos con mascarillas). Sospecho que resulta sospechoso.

La idea de estos jóvenes vampiros surge de los libros de Charlaine Harris, en los que se mezcla la religión, o la similitud de las nuevas sectas. Si pensamos en el mensaje mediático "Goza", en esta serie gozar eternamente es saberse eterno al beber de un líquido adictivo que nos recuerda a otros que toman los adolescentes.

La serie también nos presenta el "no-limit" y "no-future" de la juventud actual representada por la incontrolable pulsión del vampiro, hambrientos, según su autor, de sangre y sexo. No importa que presenten la pulsión oral en bandeja digitalizada, el sexo sigue siendo tabú digan lo que digan y nos llegan todas las novedades desde el *Mayflowers*. Aunque los vampiros light de "Crepúsculo" brillen como ángeles cuando les da la luz, aunque el guionista de la serie más rentable nos afirme que "exploramos temas como la intimidad y el ostracismo, lo compleja que es la vida, y cuanto más difícil es la muerte. Todo con sexo, diversión y espectáculo. ¡Si supiera cómo detener el envejecimiento de los actores, podríamos durar para siempre!". Deja, deja, que ya estás insinuando un culebrón, querido guionista.

Recordemos "Buffy. Cazadora de vampiros" y sus capítulos repetidos. Es difícil escapar al lenguaje, ser eterno sigue siendo uno de los deseos del sujeto y de esto se ha hecho mucha literatura. Él mismo nombra el deseo eterno de eternidad. Coppola en 1994 nos mostró una lectura bellísima del Drácula de Stoker. Nada que ver con lo que nos ofrecen en la actualidad. Incluso "Entrevista con el Vampiro" de la escritora Anne Rice mantenía la mezcla de lo viejo y lo nuevo, mostrando la escabrosa decadencia del ser humano y su deseo innombrable. Es curioso que la escritora dejase la saga cuando se hizo católica. Se supone que la sangre adquirió para ella otro registro, el que corresponde a la sacralización de beber la sangre de un dios. Y es que el vampirismo da para mucho, es un mito-metáfora enorme. Lo podemos ver en "Déjame Entrar", donde la pederastia asoma sin ser vista. Y en 2009 veremos "Nocturna" de Guillermo del Toro que unido al escritor Chuck Hogan lanzará criaturas de la noche sobre el cielo neoyorkino. Que ciertos críticos repitan hasta la saciedad que el mito del vampiro habla del amor, el tiempo y la sangre, de la exclusión y la diferencia es una simpleza, porque todos estos temas están en los relatos clásicos por excelencia. El mito del vampiro que nos llega del romanticismo literario y que nace en las brumas de los países del norte, fue creado por jóvenes artistas que clamaban al cielo y a los dioses del Olimpo en pro del Ideal. Pero el tiempo mata al idealismo, tiempo que viene representado por el sol que marca las horas de vida de Nosferatu, y el racionalismo que llega con las luces del amanecer y el discurso científico representado en *Van Helsing* de Stoker, paradigma de la razón y el positivismo que mataba en 1895 el inconsciente del sujeto. Como podemos ver la pulsión oral no desaparece, es un imposible y se mantiene en lo visual por la atracción que ejerce en los espectadores cuando ven, hipnotizados

por la mirada cinematográfica y la mirada del vampiro, que están viéndose a sí mismos succionando las horas sobre la arena del reloj sin reflejo en el espejo.

Edición digital Pdf para la Revista Literaria Katharsis

[http:// www.revistakatharsis.org/](http://www.revistakatharsis.org/)

Rosario R. Fernández

rose@revistakatharsis.org

Depósito Legal: MA-1071/06

Copyright © 2009 Revista Literaria Katharsis 2009