

## La tergiversación de la novela de *Drácula* en la filmografía de Jesús Franco

The misrepresentation of the Dracula novel in the filmography of Jesús Franco

Esther Casares Carmona<sup>1</sup>  
esther.cascar@educa.jcyl.es  
<https://orcid.org/0000-0002-7984-4403>  
Universidad de Salamanca

Santiago Sevilla-Vallejo<sup>2</sup>  
santiagoosevilla@usal.es  
<https://orcid.org/0000-0002-9017-4949>  
Universidad de Salamanca

Casares Carmona, E. y Sevilla-Vallejo, S. (2024). La tergiversación de la novela de *Drácula* en la filmografía de Jesús Franco. *Revista pensamiento transformacional*

**Resumen.** El estudio de las reescrituras cinematográficas de textos literarios, como todo estudio comparado que implica al menos dos términos, suele llevar aparejada la posibilidad, cuando no la necesidad de privilegiar uno de ellos, el punto de partida o el de llegada, de forma sutil o descarada. Al proponer el estudio de la adaptación como versión, se da por hecho el desvío de la adaptación respecto de la fuente literaria, para centrarnos en el análisis de este desvío en relación con la aculturación. El objetivo de este artículo es analizar en profundidad la obra de la novela *Drácula* de Bram Stoker con el fin de compararla con la película de Jesús Franco basada en esta obra maestra. La película de Franco se presenta desde el punto de vista del vampiro. Franco no utiliza el hipotexto de Stoker sino una versión particular en la que se apropia de la novela para crear una película diferente de su fuente literaria.

**Palabras clave:** Gótico, Adaptación, Reescritura, Novela; Film; Vampiro.

**Abstract.** The study of film rewritings of literary texts, like any comparative study involving at least two terms, often entails the possibility, if not the necessity, of subtly or blatantly privileging one of them, the point of departure or the point of arrival. By proposing the study of adaptation as a version, the deviation of the

adaptation from the literary source is taken for granted, to focus on the analysis of this deviation in relation to the acculturation. The aim of this article is to analyse in depth Bram Stoker's non-fiction *Dracula* to compare it with Jesús Franco's film based on this masterpiece. Franco's film is presented from the vampire's point of view. Franco does not use Stoker's hypotext but a particular version in which he appropriates the novel to create a film different from its literary source.

**Keywords:** Gothic, Adaptation, Rewriting, Novel; Film; Vampire.

## 1 Introducción

El objetivo de este estudio es analizar la obra *Drácula* de Bram Stoker, para después compararla con la versión cinematográfica *El conde Drácula* que realizó Jesús Franco en 1970.

El estudio de las reescrituras cinematográficas de textos literarios, como todo estudio comparado que implica al menos dos términos (Artaud, 2002; Guzmán y Sevilla-Vallejo, 2019), suele llevar aparejada la posibilidad, cuando no la necesidad de privilegiar uno de ellos, el punto de partida o el de llegada, de forma sutil o descarada como dice el profesor Pardo García. (Pérez Bowie, 2003: 141). Si es la obra literaria el objeto de análisis, se valora el transvase o transferencia de un texto literario al medio fílmico por parte de un director y su equipo en función de su fidelidad al medio literario (Carmona, 2005); Cartmell y Whelelan, 2007; Jordan y Allison, 2005). Al proponer el estudio de la adaptación como versión, se da por hecho el desvío de la adaptación respecto de la fuente literaria, para centrarnos en el análisis de este desvío, “a su relación con una determinada cultura, en definitiva, a un tercer término de referencia: La aculturación” (Pérez Bowie, 2003:141). La aculturación se refiere a que las versiones cinematográficas de una misma obra o mito proceden de diferentes períodos y espacios, nos remiten a diferentes contextos culturales, o polisistemas. “La versión se convierte así en una representación cultural sintomática<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> El estudio de la adaptación como traducción ha sido propuesto por algunos estudiosos que han buscado en los estudios de traducción desde la teoría de los polisistemas, un modelo

La forma opuesta de aproximarse a un texto literario, es decir, manteniendo aparentemente su literalidad pero llevando a cabo una profunda subversión de su significado original, se encuentra en la reescritura de Jesús Franco basada en la novela de Bram Stoker, que se presenta desde el título como mera adaptación del texto a imágenes pero es de hecho una reescritura que nos ofrece el punto de vista del vampiro, desde una expansión externa a través del prólogo e interna, a través de las relaciones sexuales de Drácula con algunas de sus víctimas en el film de Franco.

Según el autor Jesús González Requena, el film clásico no fue nunca un cine de la visión, sino de la simbolización: “en ello se emparenta con esa forma nuclear que es la Tragedia Clásica”. A la hora de analizar el texto, éste se encuentra en un espacio donde se conjugan los signos, la semiótica, las imágenes (el imaginario) y el de la materia (la realidad). Levi-Strauss como apunta Jesús González Requena, describe la metáfora del bricolaje, que está en trozos de materia: cuerpos, objetos, materiales, texturas: todo lo que deja su huella en la película cinematográfica, que es una mezcla de signos icónicos y verbales. Según Requena, se trata de un bricolaje donde la materia impone su presencia y su resistencia. En el caso de Drácula, el de las imágenes antropomórficas, espectaculares (Jouse, 2005; Molinuevo, 2007).

En lugar de restaurar el hipotexto de Stoker tras las distorsiones del cine vampírico que anunciaba el título, Jesús Franco ofrece una apropiación y revisión del texto: la historia que Stoker no dejó explícita (Franco, 2004). Jesús Franco se basó en la novela de Bram Stoker para realizar su película *Drácula*, un clásico de la literatura que ha dado lugar a muchas reescrituras fílmicas. En el caso del filme de Jesús Franco, versión sería un término particularmente apropiado para el tipo de fenómeno representado por innumerables adaptaciones de la obra de Stoker, pues, “por un lado, alude a la traducción, y toda adaptación cinematográfica en cuanto que trasvase de un sistema semiótico a otro es en el fondo una traducción (Pérez Bowie, 2003:142).

En el caso de Jesús Franco y su filme *Drácula*, como apunta el profesor Pardo en su análisis sobre la novela de Bram Stoker y la cinta *Drácula* de Coppola, no sólo habría que comparar la versión con la obra literaria, al tratarse de un mito

---

con el que realizar una nueva aproximación al estudio de la adaptación cinematográfica. En este trabajo se refieren algunos trabajos que pueden ampliar este concepto.

cinematográfico, sino con otras versiones porque en el fondo no se está adaptando una sola fuente, sino varias: la obra literaria más diferentes versiones de la misma, que pueden tener una influencia en las versiones posteriores. Nos encontraríamos por tanto en el terreno de la intertextualidad, en un sentido amplio, al estar tomando como fuente no solamente la obra literaria sino productos audiovisuales. Como indica Cattrysse, apunta el profesor Pardo, “en toda adaptación explícita de un texto literario hay siempre otras fuentes implícitas que no son sólo literarias”. (2003:143). El abogado inglés Jonathan Harker viaja a Rumanía, a Transilvania, al castillo del Conde Drácula a ultimar un importante trato comercial referente a la adquisición de una casa en Londres. Después de llegar a la morada del Conde Drácula, descubre que se encuentra rodeado de vampiros. Consigue huir a pesar de las innumerables dificultades y acaba en el sanatorio del profesor Van Helsing, un eminente experto en lo oculto.

Allí llegarán también Mina, prometida de Jonathan y su amiga Lucy, que se verán amenazadas por la siniestra sombra del vampiro.

En cuanto al reparto, el elenco de actores entre los que se encuentran algunos de los habituales como Christopher Lee en el papel del Conde Drácula, Herbert Lom en el del Profesor Van Helsing, Klaus Kinski en el de Renfield, Soledad Miranda en el de Lucy Westenra.

A partir de *El Conde Drácula* el director Jesús Franco volvería a contar en varios de sus títulos, entre ellos la cinta de culto *Vampyros Lesbos* (1971), nueva revisión al mito erótico del vampiro en la que Miranda interpreta a la condesa Nadine Carody, trasunto femenino de Drácula. Esta cinta fue una de las primeras en explorar la sexualidad lésbica de los vampiros ,4 y encumbró a la actriz sevillana a la fama internacional, si bien esta fue efímera debido al accidente de tráfico que sufrió en 1970, y en el que perdió trágicamente la vida. Klaus Kinski, que asume aquí el papel de Renfield, interpretaría el del propio Drácula nueve años más tarde en la película de Werber Herzog *Nosferatu*, un remake-homenaje a la película *Nosferatu*, el vampiro (1922) de F. W. Murnau.

## **2 Análisis de los personajes en la novela de Bram Stoker**

Comencemos, a modo de introducción aclaratoria, hablando de los personajes de la novela. Lo primero que se ha de observar es la falta de un protagonista central. Sí hay alguien sobre el que gira la trama —Drácula—, y al inicio de la novela parece que su papel es relevante, pero, a medida que esta transcurre, se descubre como un antagonista frente al que luchan los verdaderos protagonistas, que son muchos.

Drácula es un conde que vive en un castillo, en los Montes Cárpatos de Transilvania. Es un ser solitario y temido por los habitantes de los alrededores, quienes se han creado multitud de supersticiones para alejar el terror que les inspira. Desde el inicio de la novela se muestra el empeño de todos estos habitantes vecinos por mantenerse alejados de aquel lugar y de no verse inmiscuidos en sus asuntos. Asimismo, cuando en sus mentes resuena algo relacionado con el conde, se santiguan. Sin que sepan exactamente quién o qué es Drácula, lo relacionan con Satanás, el infierno o la muerte. En realidad, es un vampiro; su naturaleza es no morir como los hombres y alimentarse de sangre humana. Son siglos los que lleva viviendo en su castillo, pero ha decidido trasladarse a Londres, en donde podrá disfrutar de las ventajas de una civilización próspera y numerosa.

El primer protagonista que aparece en la novela es Jonathan Harker, un abogado requerido por Drácula para cerrar la venta de una propiedad en Londres. Mina es su prometida, y cuando ella viaja a la misma Transilvania al ser sabedora de que Harker se halla en un hospital afectado de fiebre cerebral tras haber escapado del castillo del conde, se convierte en su mujer. Una amiga de Mina es Lucy, que es transformada en vampiresa por Drácula. Durante el proceso de transformación, el doctor Seward intenta sanarla, y al ver que la enfermedad escapa a sus conocimientos, llama a su maestro y profesor Van Helsing, de Ámsterdam, quien sospecha desde su llegada la razón de ser de la enfermedad. El prometido de Lucy —y amigo del doctor— es Lord Arthur. También amigo del doctor y de Lord Arthur es el americano Quincey Morris. Estos siete personajes se unirán pronto y englobarán las filas del protagonismo; así será hasta el final —a excepción de Lucy, quien, al ser transformada en vampiresa, es eliminada de la faz de la tierra por sus amigos. El cometido que emprenden es terminar con el mal que ha penetrado en Londres, y lo harán solos, sin ayuda y sin decirle a nadie nada, como en secreto. Por lo demás, no hay en la historia otra facción, personaje o grupo de amigos que también pretendan

terminar con Drácula. Es posible que parezca inverosímil, pero parece ser que solamente en sus manos está el futuro y salvación de la humanidad; además, ellos mismos parecen estar convencidos de esto.

Menos el profesor Van Helsing —que es el sabio del grupo, el que intuye el peligro al que se enfrentan y el que se lo va revelando a los demás—, los otros distan tanto de ser merecedores de tal empresa como cualquier otra persona tomada al azar. Cada cual lleva una vida normal que, por ciertas circunstancias y amistades, se ve interrumpida por una misión que se imponen ellos mismos. No obstante, durante el transcurso de la novela, el propio Van Helsing aunque sigue siendo depositario de un mayor saber que los otros se disuelve en la homogeneidad que reina entre los demás protagonistas; dejando de lado ciertas diferencias contingentes como que tal tiene más dinero, o este otro es de Texas, o aquel es el sabio del grupo todos son absolutamente idénticos: no discuten, obran movidos por una sola voluntad, no poseen caracteres personales, todos ellos son los portadores del mismo bien y los salvadores de la humanidad. Además, formalmente, la obra está escrita a través de los diarios de cada uno diarios que ellos mismos se llegan a compartir, para que todos sepan lo que piensan y han vivido los demás, para que todos sean como uno, y el que presenten el mismo estilo, los mismos recursos, hace que la apariencia de homogeneidad por la idéntica pluma que escribe aumente entre los personajes. De manera que bien podría decirse que, a pesar de haber varios protagonistas físicos, solamente es uno el que existe. De todas formas, estas observaciones no obstaculizarán la trama de la novela; en todo caso, la hacen más monótona y estilísticamente mejorable.

Es importante mencionar al loco Renfield. El doctor Seward es director de un manicomio —que se erige junto a la mansión que el conde adquiere gracias a Harker—, en donde es ingresado una persona que, aunque no se revelen los secretos de su locura, estos están en relación con lo vampiresco. Es de suponer que Drácula ha orientado su naturaleza hacia el mundo del vampirismo, pero, no obstante, él no es un vampiro. Está obsesionado con la sangre, y las moscas que caza con azúcar le sirven para alimentar arañas, que a su vez atraen gorriones, y todo esto lo hace para poder ingerir su sangre y su carne. Desea animales más grandes y vivos para poderlos comer con su sangre fresca, y así lo manifiesta cuando le pide al doctor un gato

que, para su disgusto, no recibe. En cierta ocasión, el loco escapa y corre hacia la propiedad del conde, en donde presumiblemente le encuentra, ya que, aunque el doctor que corre en su busca no le ve, escucha cómo el loco habla con alguien al que llama amo. En otra ocasión, el loco escapa y se presenta en el despacho del doctor con un cuchillo; cuando forcejean y el cuchillo hace brotar sangre del cuerpo de este, aquel se apresura, ya reducido desde el suelo, a lamerla. Además, muestra el loco deseos de tener una víctima humana, porque a veces los animales no le satisfacen. Es extraño el caso del loco; se podría pensar que es un esclavo de Drácula, que es utilizado solamente para que este pueda entrar en el manicomio —pues un vampiro solo puede entrar en una casa si ha sido invitado a ella por alguien que está dentro—y así saciarse de la sangre de Mina, porque ella y todos los demás protagonistas terminan por instalarse en la casa del doctor, en el manicomio, haciendo de él una especie de cuartel general desde donde planear su aventura. Al final, Drácula termina con la vida del loco a base de golpes. Sobre los mecanismos mentales que operaban en su cabeza, nada se concluye en la novela; no se sabe si la llamada locura es producto de un pacto o promesa con Drácula, o si, al contrario, la locura sirvió de suelo y condición para que el conde pudiera convencerle y engañarle; además, debido a que el loco, con sus obsesiones hemofílicas desarrolladas, ya habitaba el manicomio antes de que Mina se instalara en él, se hace difícil pensar que lo que movió a Drácula para relacionarse con él fuera la sangre de Mina, a menos que sea poseedor de alguna clase de sensibilidad especial para adivinar o suponer el futuro de las circunstancias —cosa que no parece ser así.

### **3 La tragedia en Drácula**

A la luz de los entresijos descubiertos en la naturaleza de la tragedia, analicemos ahora la obra de Bram Stoker. En una nota que entregó junto a uno de los quinientos ejemplares de la novela que envió a diferentes personas de renombre social, Bram Stoker le dice a Gladstone: "la novela está por fuerza llena de horrores y terrores, [...] pero confío en que sirvan para purificar la mente por medio de la compasión y el terror" . Por otra parte, en la misma novela (pág. 375) nos encontramos con las

siguientes palabras de Mina: "todo esto se parece a una tragedia cuyo destino avanza inexorablemente a su final".

¿Frente a qué podría sentir un lector de *Drácula* compasión y terror? Fijémonos en el antagonista, que es el mismo conde (Mira, 2010; Navajas, 2008). Ahora bien, podría pensarse con razón que, si acaso él suscitase sendas pasiones en el espectador, también lo habrán de hacer sus víctimas que son convertidas en vampiros, pues entonces compartirían la misma naturaleza. De hecho, Drácula antaño fue hombre. Los protagonistas que no son atacados por el vampiro sufren, a su vez, al saber que podrán ser, en el futuro, si el conde consigue sus propósitos, convertidos también en vampiros. Parece ser que el temor que inspira el mundo vampírico es ser convertido en uno de ellos. Si así no fuera, si únicamente se temiese la muerte, la novela no sería nada más que las aventuras de unos amigos que combaten un peligro físico, y no sería muy distinta a una historia en la que, por ejemplo, el peligro a combatir fuera un huracán o una invasión de meteoritos. En una ocasión, ante el desacertado pensamiento del doctor Seward —(pág. 239): "Ambos sabíamos, por desgracia, que se trataba precisamente de esto: de combatir la muerte. Y eso fue lo que le dije cuando se incorporó un instante"—, Van Helsing le responde (pág. 239): "Si solo se tratase de esto, abandonaría todo esfuerzo y dejaría que Lucy descansara en paz". Ahora nos tenemos que preguntar por ese temor, en qué consiste. Lo primero que se ha de observar es el sistema moral en el que están inmersos los protagonistas; si no lo tuvieran, no temerían a Drácula. Ese sistema se caracteriza por una extrema dicotomía entre lo bueno y lo malo, entre Dios y Satanás. Su cosmogonía asume que el hombre es hijo de Dios y que cualquier influencia con lo demoníaco mancha esa condición para siempre, insultando y menospreciando la voluntad divina y, por lo tanto, perdiendo el alma. El ataque de un vampiro hace que uno la pierda, pero la mayor desgracia para la víctima —según nuestro juicio movido por el interés en sacar lo que hay de trágico en esta obra— es descubrir que, en el momento del ataque, cuando los colmillos van a clavarse en el cuello y cuando succiona la sangre, siente placer; se descubre que se desea lo que racionalmente se rechaza. Se podría decir, exagerando esto, que uno solo se convierte en vampiro si quiere, y todo el mundo alberga ese deseo en su interior. Drácula sería la tentación que hace caer al

hombre, la llamada al pecado original que borra y quita validez a la salvación de Jesucristo.

Así, cuando Harker es atacado en el castillo de Drácula por las tres vampiresas que también viven en él, relata lo siguiente (pág. 101): "Había algo en ellas que me provocó un gran malestar, un deseo intenso y al mismo tiempo un temor mortal. Sí, ardía en deseos de besar aquellos labios tan rojos o de que ellos besasen los míos." Y más adelante continúa (pág. 102): "Entonces, la piel de mi garganta reaccionó como ante una mano cosquilleante, y sentí la caricia temblorosa de unos labios en mi cuello, y el leve mordisco de dos dientes muy puntiagudos. Al prolongarse aquella sensación, cerré los ojos por completo en una especie de lánguido éxtasis."

Por su parte, Lucy cuenta en lo referente al ataque sufrido por Drácula (pág. 177): "gocé de la sensación de estar rodeada de una dulzura inefable y una tristeza sin límites, todo a la vez."

Y Mina, cuando también es atacada por Drácula, dice (pág. 412): "Yo estaba aturrida y, cosa extraña, no sentía el menor deseo de oponerme a sus siniestros planes. Supongo que esta es la consecuencia de la horrible maldición que pesa sobre sus víctimas. ¡Dios mío, apiádate de mí!"

Estos son los tres protagonistas con quienes se consuma el ataque de los vampiros. Es interesante observar el papel del placer y el hecho de que Drácula elija víctimas femeninas y las vampiresas no puedan resistirse con Harker, quien, a su vez, no es de interés para los gustos de Drácula. El placer sentido por las víctimas parece ser un placer escondido y desconocido, inconsciente, elemental y relacionado con la inclinación sexual que bajo la rúbrica de la moral defendida por los protagonistas ha de ser reprimida y negada, eliminada de la naturaleza humana, porque es lo impuro.

A este respecto de lo impuro, es interesante señalar las continuas manifestaciones que Mina hace ante el conflicto producido entre la idea del bien Dios defendida e inquebrantablemente querida ante todo y la mancha que posee al haber sido atacada por el mal (pág. 408): "¡Oh, impura, soy impura!" Y cuando Van Helsing, para evitar que Drácula se acercase otra vez a Mina, le tocó con una hostia sagrada en la frente, la quemó, dejando una marca como si hubiese sido hierro candente; Mina, escondiendo con sus cabellos la frente, grita entonces (pág. 423): "¡Impura! ¡Soy

impura! ¡El mismo Dios todopoderoso rechaza mi cuerpo! ¡Hasta el día del Juicio Final llevaré en la frente este estigma!"

De todas formas, este sufrimiento de Mina no se muestra como el que cabría esperar: no sufre por haber deseado el mal, por descubrir que dentro de ella hay algo que tiende a ser un vampiro. Esta obra estaría más unida a lo trágico si se hubiese expuesto más acertadamente el hecho de que los protagonistas combaten contra algo que desean en una parte de sus profundidades, y que se descubre, este deseo profundo, como inextirpable. Los tres protagonistas que son víctimas son conscientes de ese deseo en el momento en el que son atacados, pero después este parece desaparecer, como si en realidad no les perteneciera y pudieran vivir sin él, como si en vez de algo propio sea más bien una especie de hechizo lanzado por la astucia del vampiro. Ocurriría entonces que el alma del hombre no albergaría ese deseo, ese mal, y que la naturaleza vampírica sería ajena a ella, una mancha que cuando penetra en el cuerpo hace que el alma quede apartada; así parece suceder, efectivamente, cuando dicen de la vampiresa Lucy que (pág. 321) "conservaba la forma de Lucy sin su alma" y que (pág. 321) "su cuerpo sensual, visiblemente carente de alma, era como una burla diabólica de lo que el cuerpo de Lucy había sido en vida." A su vez, Mina dice lo siguiente (pág. 437): "Sé que debéis luchar, que tenéis que matar... como matasteis a la falsa Lucy para permitir que viviera la verdadera." Como se ve, se deja claro que lo vampírico no pertenece al hombre, sino que es una especie de parásito, como si fuera una enfermedad que hace que el alma quede apartada del cuerpo para que este pueda ser poseído según los designios de aquella. Eso sí, los vampiros, incluido Drácula, no poseen ya esa convicción por defender el bien y la pureza. Aunque antes fueran hombres, parece que la naturaleza vampírica ya completada hace que solo gobierne en ellos el mal. Pero entonces se descubre que, en ellos, en mayor medida que en los protagonistas que han sentido aquel deseo, no existe conflicto de ningún tipo: están integrados con lo que han llegado a ser. Drácula, por ejemplo, no sufre por su condición, no tiene ningún rasgo en su voluntad o razón que tienda a rechazar lo que hace; no se ve tentado por el bien. No se puede sentir temor ni compasión en el sentido trágico de Drácula. Si acaso, se puede sentir temor de los protagonistas que siguen siendo humanos y tienen esa vulnerabilidad, esa especie de deseo ajeno a su alma que les orienta al vampirismo;

si acaso, puede estar aquí el temor; pero analicemos más profundamente, pues el temor consistía en la reacción del protagonista frente a su condición, la imposibilidad de que dos fuerzas internas e indestructibles convivan.

El temor lo inspiraría un personaje que deseara matar a Drácula y, al mismo tiempo, no pudiera, porque una parte de sí mismo desearía que Drácula viviese, pues desearía ser un vampiro. Son dos deseos contrarios. La idea del bien que pudiera haber regido su existencia sin problemas se ve conmocionada por la intromisión de lo vampírico y el descubrimiento de que dentro de su misma alma existe una voluntad que desea el mal, y que esta no puede ser extirpada; el temor acaecería ante el odio de sí mismo que el protagonista que se pensaba bueno hace nacer en él, porque descubre una parte aborrecible, del mismo modo que el temor en Edipo lo inspira la repugnancia que siente hacia su vida, hacia su pasado, a eso que quiso, que desconocía y que era contrario a otro deseo de evitarlo que siempre albergó y creyó cumplido.

¿Qué sucede en la obra de Bram Stoker? Los protagonistas no sufren por ese posible conflicto que, en realidad, se ha revelado como inexistente, pues, como hemos dicho antes, lo vampírico no es algo de la naturaleza humana, no forma parte del alma. No hay lucha interna y, por lo tanto, tampoco puede haber una reacción frente a esa lucha que inspire temor y compasión. La indiferencia hacia la atracción que los dientes de un vampiro provocan cuando están a pocos centímetros del cuello y su falta de fuerza se muestra en que no carcome la consciencia de ninguno y en que, a lo largo de toda la obra, no hay resistencia ante la decisión de destruir a Drácula. No hay, en definitiva, conflicto interno en los personajes.

Es posible que ese indicio el deseo surgido en las víctimas cuando son atacadas— que podría hacer de la novela una tragedia haya sido ajena a la intención de Bram; así parece suceder, porque no se desarrolla, no se le da importancia y queda al margen de la historia, como una curiosidad que quizás haya sido tomada, sin pensar en ello demasiado, del *imaginarium* vampírico que ya en esa época estaba avalado por bastantes novelas como, por ejemplo, la de John Polidori, publicada en 1819, en donde se habla de lo aristocrático y seductor en el vampiro y en donde, por lo demás, hay más terror que en la obra de Stoker. Así, pues, no se cumple en *Drácula* esa intención que el autor mostraba en aquella nota y que consistía en hacer que se

purificase el temor y la compasión del espectador. Del mismo modo que algunas obras sobrepasan la intención del autor, otras no llegan a satisfacerla.

Fijémonos en el final de la novela; veremos que es feliz. Los protagonistas consiguen derrotar a Drácula y a las tres vampiresas que habitan su castillo, dejándose claro que en el momento inmediato a la muerte sobrevino en cada uno de ellos una sonrisa de alivio, como si sus almas hubiesen sido salvadas, al igual que ocurrió cuando liberaron a Lucy. Así, Van Helsing dice lo siguiente sobre el aniquilamiento de las tres vampiresas (pág. 510): "De no haber contemplado el dulce reposo en el primer rostro y la alegría que lo inundó poco antes de la disolución final, como prueba de que el alma había triunfado, no hubiese podido proseguir mi matanza." Y cuando Mina observa la desaparición de Drácula, cuenta en su diario (pág. 516): "No olvidaré mientras viva que, en el momento de la disolución final, una expresión de paz se apareció en aquel semblante, una expresión que jamás había pensado que llegaría a ver."

Pero aún el final es más feliz de lo que parece, pues tanto Seward como Arthur se han casado (pág. 518) "y ambos son muy dichosos", mientras que Van Helsing sostiene en sus rodillas al hijo de Mina y Harker como un abuelo bonachón y sano. Este hijo se llama Quincey, en honor al amigo que murió al final de la aventura por la hoja de un gitano; no obstante, su muerte no fue en vano (pág. 517): "¡Vale la pena que yo muera!" Han terminado la aventura y han logrado calma y tranquilidad en sus vidas; son dichosos; tienen el alma a gusto, pues han logrado lo que se proponían (pág. 450): "¡Que el mundo y la humanidad por los que murió el Hijo, no queden a merced de unos monstruos cuya sola existencia son la vergüenza del Padre!"

Tanto los protagonistas como sus enemigos culminan en la felicidad y salvación del alma. No se ha desarrollado un gran conflicto en la obra, y quizá haya sido esta la razón por la que todo se ha concluido de una forma tan ligera, tan carente del terror trágico característico de la imposibilidad de una resolución o salida feliz. Dice Schopenhauer (1818:280): "(P)edirle a la tragedia que practique lo que se denomina justicia poética significa desconocer totalmente la esencia de la tragedia". No hay, en la obra, paso de la dicha a la desgracia.

Por último, el pensamiento que a veces manifiestan algunos protagonistas de volverse locos al estar viviendo tal terrorífica historia se podría interpretar como una forma de convencer al lector de que en verdad lo están pasando mal, de que están sufriendo. A menudo estas exageraciones, estando o no unidas al temor a perder la cabeza, provocan lo contrario, o sea, la sensación de que los protagonistas son débiles y con un sentimiento del victimismo propio del resentimiento e inferioridad propia. Hay un caso en el que ese temor a la locura parece obrarse; se trata de cuando Harker consigue escapar del castillo y cae en un estado de fiebre cerebral. Pero ese padecimiento desaparece cuando Harker logra la seguridad de que lo que vivió fue real; el conocimiento le trae la tranquilidad en su mente. La novela deja asegurado, otra vez más, que el mal de los vampiros no es tan profundo como para no poder ser combatido y ganado; dice Harker (pág. 288):

Acto seguido me mostró la carta del doctor en la que afirma que cuanto escribí en mi diario es la exacta verdad. Después de haber leído esta afirmación, tengo la impresión de ser otro hombre. La duda sobre la realidad de mi aventura me hundía en un abatimiento del que creí que no saldría jamás. Sentía en mí una especie de impotencia para actuar; todo era oscuridad, me hallaba sujeto a una eterna desconfianza. Pero actualmente sé, y no temo nada ni a nadie, ni siquiera al conde.

La inteligencia es una característica propia de las fuerzas del bien. Drácula, que es un ser demoníaco, insulto de Jesucristo, ha de ser, por lo tanto, menos inteligente. No hay más que ver esto en los acontecimientos: poco importa que Drácula tenga tantos años, aquí el diablo no es más sabio por viejo que por diablo, porque al final los protagonistas consiguen frustrar, primero, sus planes de residir en Londres, y luego, su intento de huir al castillo, destruyéndole por el camino, a poco de llegar a su hogar y al poco de anochecer —que sería cuando el conde podría haber hecho uso de sus poderes—, originándose así un recurso típico, pero pobre, superficial y carente de sentido, de crear algo de tensión y emoción en la trama. Pero además se observa esta diferencia intelectual en las mismas palabras de los personajes; en una ocasión, Van Helsing dice (pág. 475): "Por eso espero que nuestros cerebros de hombres que han sido adultos durante mucho tiempo y que no han perdido la gracia divina, triunfen sobre ese cerebro infantil, encerrado desde hace siglos en una tumba, incapaz de alcanzar nuestro nivel". Parece que aquí obra una especie de

intelectualismo moral invertido, en donde ser bueno supone ser inteligente, y ser malo, ser inferior en listeza, un niño, un ser sin evolucionar.

Ahora bien, hay ciertos episodios de la obra en donde se muestra una torpeza en los protagonistas poco coherente con lo anteriormente dicho. Por ejemplo, el doctor Seward muestra una incredulidad poco común a cada revelación que Van Helsing le hace; por ejemplo, cuando los dos van de noche a la tumba de Lucy tras oír que están ocurriendo ataques mordidas en el cuello a niños en el parque de al lado y ven que está vacía, Van Helsing, quien le había explicado al doctor lo que ocurría, aunque este no le había creído, le vuelve a preguntar si ya se ha convencido, pero aquel le reprocha (pág. 300): "Tal vez haya por los alrededores un ladrón de cadáveres", y cuando al día siguiente, ya de día, vuelven y descubren que el cuerpo está imputo, incluso más bello que cuando estaba vivo, y Van Helsing le muestra lo puntiagudos que están los dientes, reiterándole que con ellos muerde a los niños, y además, habiendo visto la noche anterior, tras ver la tumba vacía, una sombra que cargaba con un niño y que se precipitó hacia la tumba ya cerrada, no pudo más que decir (pág. 303): "Tal vez han devuelto el cadáver la noche pasada."

Otro ejemplo de la ingenuidad de los protagonistas se muestra en el caso del loco Renfield. Llegan a saber todos porque comparten sus diarios, y, en especial, a lo que nos referimos ahora, el del doctor Seward lo que Renfield hace y piensa, su pasión por la sangre, por encontrar una víctima humana, y su fidelidad a alguien al que llama amo. Pues bien, sobre todo es de reprochar al doctor Seward ser tan estúpido como para no interesarse más por ese caso y considerarlo alejado de la misión de acabar con Drácula. Incluso el profesor Van Helsing, tras mostrar interés por él en un principio, le descuida al poco tiempo; al final de la entrevista, el loco le dice (pág. 362): "Si no me dejan salir de aquí, declino toda responsabilidad por lo que pueda ocurrir", y el doctor Seward escribe en su diario (pág. 362): "Consideré que era hora de poner fin a la entrevista, que adquiriría ya una gravedad cómica y me dirigí a la puerta." En una noche, el celador llama al doctor porque Renfield está herido y desangrándose; una vez en la celda, le reaniman y el loco les cuenta que Drácula está tomando la vida de Mina, o sea, que la está succionando la sangre y convirtiendo en una vampiresa, y solo fue entonces cuando se dan cuenta de esto, a pesar de que se estaba produciendo desde hacía días; ninguno de los que rodean a

Mina se había dado cuenta de qué le pasaba, a pesar de que la mayoría lo habrían de haber sabido al haber visto de primera mano la conversión de Lucy; se dan cuenta de los mismos síntomas (pág. 382): "Se la veía muy pálida, cansada y bastante agitada", (pág. 386) "Mina, muy pálida, se veía muy cansada", (pág. 388) "Su frente muestra algunas arrugas, como si hasta en sueños la persiguiese su inquietud. Sigue muy pálida", pero no sospechan nada, no consiguen verla como víctima de Drácula. A su vez, Mina, quien estuvo junto a su amiga Lucy en los ataques y fue su confidente amiga, tampoco se da cuenta de su mal hasta que los demás intervienen y todo se desvela; en una ocasión escribe una especie de sueño que tuvo (pág. 378): "En un último esfuerzo consciente de mi imaginación, creí distinguir un rostro lívido que, surgiendo de entre la niebla, se inclinaba sobre mí. Debo desconfiar de estos sueños pues, en caso de repetirse, resultarían peligrosos para mi razón", y al día siguiente dice (pág. 378): "hoy me siento débil y abatida", como muchos días anteriores y días que vendrán. Ante estos protagonistas que dicen ser más inteligentes que Drácula, pero que se revelan tan inválidos, uno (el que lee, el que sabe solamente lo que saben los personajes, llegando a conclusiones fáciles pero imposibles para estos) solo puede irritarse y pensar que cualquier clase de acción noble, como es salvar al mundo, a la humanidad del mal, en ellos ha de ser tenida por innecesaria.

#### **4 Comparación de la novela con la versión cinematográfica *El conde Drácula* de Jesús Franco**

Las diferencias más evidentes entre novela y film son formales. Lógicamente, es tarea complicada para un director de cine recrear con fidelidad todos los detalles de una obra que ronda las quinientas páginas. Las técnicas de las que se sirve para adaptar la novela son, entre otras, la eliminación de escenas, acciones o diálogos, y también la fusión de algunos de estos elementos en una unidad sencilla, para que se conserve lo imprescindible de cada uno de estos sin hacer del argumento algo enredoso y demasiado complejo.

Las escenas que el director decida que no son importantes, que no añaden nada a la historia o que no poseen demasiado valor han de ser eliminadas en pos de un resultado cinematográfico aceptable y sensato. Habrá novelas en las que cada una de las

frases sea absolutamente vital para el conjunto, como sucede con cada trazo de un buen cuadro o cada verso de un buen poema, pero hay otras en las que todo un capítulo puede ser prescindible e indiferente. Con prescindible e indiferente nos referimos a que no cuenta nada, ni en sí mismo ni en referencia a añadir algo a la obra; no es que carezca de acción o de aventuras, sino que lo subyacente a estas, lo que no es cartón y decorado, la psicología de los personajes, las profundas reflexiones o imágenes sugestivas, las aberturas, en definitiva, de nuevos mundos verdaderos, realidades que estremecen o asombran, son inexistentes o indiferentes. Dice Aristóteles (1451a30-40):

Así, pues, del mismo modo que en las otras artes imitativas la imitación que tiene unidad lo es de una sola cosa, así también es preciso que el argumento, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una acción sola y que ésta sea completa, y que las partes de las acciones estén ensambladas de tal modo que si una de ellas se cambia de lugar o se suprime, el conjunto se altere y se trastorne, pues aquello que por añadirse o quitarse no provoca ningún efecto manifiesto, no es parte alguna del todo.

La obra *Drácula* de Bram Stoker presenta escenas que tienen acción, pero nada más; son florituras con mejor o peor técnica que son introducidas desde fuera, a modo de decoración o relleno, y no emanadas de un espíritu interno. Aunque, a decir verdad, toda la novela se caracteriza por la falta de drama interno. Sobre la genuina obra —de la que *Drácula* distaría mucho—, podemos oír decir a Vigotski (1970:348):

junto al drama exterior, real, se desarrolla otro en profundidad, interior, el cual discurre en silencio (el primero, el exterior, en palabras) y para el cual el drama externo representa algo así como el marco. Tras el diálogo exterior, audible, se percibe el interior, silencioso. La acción se desdobra y en todo se deja sentir la milagrosa influencia de fuerzas misteriosas. Uno comprende que lo que está sucediendo en escena no supone más que una parte de la proyección y reflejo de otros acontecimientos que tienen lugar entre bastidores.

Como se ha estudiado en un trabajo anterior, las grandes obras literarias transmiten más que lo sucedido en el argumento, porque este genera implicaciones emocionales que van más allá de la fábula (Fidalgo y Sevilla-Vallejo, 2020) Así, por ejemplo, todo el episodio en el que los protagonistas descubren que *Drácula* ha desperdigado

sus ataúdes entre varias propiedades de Londres, teniendo, entonces, no uno, sino varios escondites, es eliminado de la película. Los protagonistas lo descubren cuando ya habían comenzado su caza: estando en la casa que Harker había vendido a Drácula, se dieron cuenta de que los ataúdes llenos de la tierra traída de aquellos parajes eran menos de los que el conde había mandado traer, así que dedujeron la existencia de más propiedades; en parte, esta dificultad narrada con demasiado detallismo en la descripción es prescindible, pero en cierto sentido no, porque se perdería lo que se consigue con ella: otorgar cierto ingenio en la manera de obrar de Drácula, a pesar de que los protagonistas le superen, quienes son, a su vez, por medio de esta dificultad, revestidos otra vez con el don de la persistencia y la fe inquebrantable en su santa tarea. A pesar de todo, el exagerado detallismo descriptivo y aséptico de esta dificultad —como antes hemos mencionado— hace que un lector atento se dé cuenta de que lo dicho es demasiado poco para el material y tiempo utilizado para decirlo, y que no está contado, por lo demás, sacando de la mejor manera posible lo importante y digno de contarse; un lector bien podría pensar mientras lee una parte de la novela como esta: "¿Tanto lío y tanta acción para qué? ¿Qué me está contando realmente? ¿Sólo esto?".

Otro episodio eliminado de la película es la muerte de Quincey Morris. En realidad, esta muerte en la novela es algo absurda, pues no es producida por lo vampírico, sino por uno de los gitanos que transportan el ataúd en el que Drácula huye de vuelta a su castillo. Posiblemente la intención de Stoker era aparentar gravedad en ese final, pero la contingencia del recurso utilizado hace que, en vez de surgir seriedad o temor, surja cierta indignación, más o menos dependiendo de la estima que haya suscitado aquel personaje en el lector. En la novela se describe la muerte en pocas líneas, dejando claro al final que expiró (pág. 517) "sonriente, silenciosamente, como el perfecto caballero que era." Además, dice que su muerte ha sido necesaria, ha valido la pena, pues la maldición inminente en Mina había desaparecido; pero vistas bien las cosas, su muerte no era una condición necesaria para acabar con Drácula. Su muerte no tiene nada que ver, al menos de manera directa, con el mal que han combatido. Jesús Franco prescinde de esta muerte (Pavlovic, 2010).

También prescinde de todo el entramado que se despliega en la novela para dejar claro que los niños que la convertida Lucy secuestra para alimentarse son curados.

Efectivamente, la primera noticia que los protagonistas tienen sobre los ataques a niños por Lucy es a través del periódico, y en él se dice (pág. 275): "Parece tratarse de unas mordeduras debidas a una rata o un perrito y, aunque las heridas no son graves". La segunda noticia, también del periódico, dice que ha habido otro ataque; cuando el doctor Seward y Van Helsing van a visitar al niño, el primero anota la siguiente observación (pág. 297): "Encontramos al niño despierto. Había dormido y comido algo, y su estado general era satisfactorio". El último niño que se vio afectado por estos ataques es descubierto por estos dos protagonistas; el doctor Seward escribe (pág. 302):

¿Qué debíamos hacer con el niño? Si lo entregáramos a la policía, tendríamos que explicar cómo lo habíamos hallado. Decidimos llevarlo al Heath y, cuando oyésemos acercarse a algún agente, lo dejaríamos donde aquel tuviese que encontrarlo a la fuerza, tras lo cual nos marcharíamos de allí a la carrera. Todo ocurrió según lo planeado. [...] Tranquilizados ya sobre la suerte del pequeño que acabábamos de salvar, nos alejamos en silencio.

Como se ve, todas las víctimas de Lucy son salvadas, dejándose esto bien claro en la novela. En el film de Jesús Franco, Van Helsing lee a Mina, mientras esta le sirve un té, una noticia que acaba de leer en el periódico: en ella se dice que una niña ha sido encontrada muerta junto a la iglesia, cerca del hospital psiquiátrico en donde están los protagonistas.

En el film el personaje de Arthur desaparece. El prometido de Lucy es Quincey Morris, quien, a su vez, en contra de lo que se dice en la novela, no es amigo ni conoce al doctor Seward. Su entrada en escena es indirecta, pues es Mina la que arrastra a Lucy hacia el ambiente en donde habita el mal que habrán de combatir, y cuando Lucy sufre este mal, arrastra, a su vez, a su prometido Quincey Morris, quien no conoce a nadie. Las únicas relaciones que existen entre los personajes antes de los acontecimientos narrados en la película son: la amistad de Lucy con Mina —y ligeramente con Harker—, la del doctor Seward con Van Helsing y las sendas uniones de Lucy con Quincey Morris y de Mina con Harker.

Cuando en la novela van a matar —salvar— por primera vez a la convertida Lucy, lo hacen el doctor Seward y Van Helsing; cuando están en la tumba, con el cuerpo de la mujer a su vista y los instrumentos letales dispuestos, deciden no hacerlo

arguyendo lo siguiente: si en el futuro necesitasen la ayuda de Arthur —el viudo de Lucy—, tendrían que contarle toda la historia, y no les creería a menos que hubiese tenido una experiencia de primera mano en lo concerniente a estos misterios, siendo el caso de Lucy —comprobar que por la noche no está en su tumba y que a la mañana vuelve caminando hacia ella y descansa incorrupta, comprendiendo la necesidad de matarla-salvarla— la única oportunidad para convencerle; así que vuelven en otra ocasión los tres y terminan la tarea. Bien podría haberseles ocurrido antes, para no alargar y repetir este episodio más de lo necesario y para no hacer parecer a los dos doctores más poco avisados de lo que ya son. Jesús Franco no lo hace; todo lo referente a esto lo une en una sola ida a la tumba de Lucy por parte de tres protagonistas: Van Helsing, el viudo de Lucy —que es Quincey Morris— y Harker. Una de las más asombrosas modificaciones que se da en la versión de Jesús Franco es la eliminación de la ciudad de Londres. Según la novela, Harker es acogido por unas monjas en un hospital de Budapest; allí su prometida se dirige en cuanto se entera y se casan; después, vuelven a Londres, en donde se desarrollan todos los sucesos siguientes. Según el film, Harker también es acogido en un hospital de Budapest, pero no es de monjas, sino que se trata de la clínica particular de Van Helsing, en donde trabaja como médico Seward. Allí también está el loco Renfield. Que es Budapest se hace evidente porque el mismo doctor Seward, cuando despierta Harker, se lo dice. Además, cuando Mina llega a la clínica, le acompaña su amiga Lucy, quien sufre, allí, un desmayo, diciéndole Mina, cuando se recompone, que no tendría que haberla dejado viajar tan lejos; las dos se quedan en la clínica, en donde Lucy sufre los ataques de Drácula. Así, la propiedad que Drácula compra, se halla, como en la novela, pegada a la clínica —y así, en el film, en Budapest, no en Londres. Cuando en el film el conde huye, lo hace por el río Danubio; el barco le llevará hasta la ciudad búlgara de Varna, desde donde irá por tierra hasta su castillo. Este fenómeno del film —la eliminación de Londres— ahorra muchas explicaciones e idas y venidas que entorpecerían el ritmo del argumento.

En suma, la síntesis que el soporte del arte cinematográfico exige a la hora de adaptar historias de la extensión de Drácula hace —si acaso en la novela son prescindibles partes y el director del film sabe identificarlas— que el resultado, en el sentido formal, sea más orgánico, cerrado, armónico y agradable.

Dicho esto, sobre la forma en la que está construido el film, sin hablar más sobre ella, pues en la mayoría de los casos supondría desviarnos del objeto de este estudio, trataremos ahora lo referente al contenido.

Sea ficción o no, cualquier historia bien armada y rígida ha de ser creíble, en el sentido de que dentro de su cosmogonía todo elemento ha de hallar su lugar sin que suponga una extrañeza o una anomalía; si esto ocurriese, cualquier verdad que se pretenda mostrar con la historia quedará difuminada y rota, desencajada y perdida (Pérez Bowie, 2005; Pérez Bowie, 2010). En la novela de Stoker hay varios elementos que no la hacen verosímil o creíble, entre los que se encuentran, principalmente, los siguientes:

Primero: la actitud de los protagonistas. Ya hemos dicho que su miedo muchas veces exagerado, su compasión obsesiva les hace, a los ojos del lector, inmerecidos de su empresa. Es posible que ciertas personas pertenecientes al género humano sufran ante la existencia de ese mal, que sientan tanto dolor y miedo ante lo vampírico, pero es inconcebible que estas mismas personas sean, al mismo tiempo, tan valientes como para combatirlo sin ningún tipo de cobardía; todos los protagonistas —menos Lucy, porque muere sin haber tenido la oportunidad de demostrarlo— no vacilan nunca en su empresa, como si así se estuvieran ganando el calificativo de héroes, pero lo único que consiguen es que el lector atento tome distancia y se pregunte cómo es posible que esos sean los mismos que una y otra vez se lamentan como víctimas y se compadecen en sus amigos, que no es más que un auto-compadecerse, propio de cobardes más que de héroes. Además, con esto se crea la idea de que Drácula no debe de ser tan poderoso o imponente como se podría pensar; si estos protagonistas son capaces de eliminarlo tan fácilmente, es que no es tan peligroso. Al contrario de lo que ocurre en la novela, vemos que, en el film de Jesús Franco, afortunadamente, los protagonistas no son tan débiles y no se pasan el tiempo lamentándose.

Segundo: el hecho de que solamente los protagonistas sean los que van detrás de Drácula y no pidan ayuda a nadie. En una ciudad como Londres, con gente inmersa en la sociedad, en el mundo de finales del siglo XIX, es raro que solo unos amigos se enteren y enfrenten a Drácula, pero más raro es aún que no avisen a alguien, que no pidan ayuda. Bien más valdría que hubiesen pedido ayuda y no hubiesen sido

creídos, a que ni lo hayan intentado, si bien es verdad que no lo intentaron porque sabían que no les iba a creer nadie. Aun así, ante esto aparece un elemento que intenta depositarse en los protagonistas: les hace más buenos, porque su heroísmo es anónimo, y ello traer consigo que un lector exigente sienta pequeñas náuseas. En el film de Jesús Franco el combate con Drácula también lo emprenden solo los protagonistas. No obstante, la lejanía sentimental y la falta de amistad del doctor Van Helsing y el doctor Seward con el resto de los protagonistas aligera esta forzosa situación, y aún se ve más suavizada porque la clínica mental de Budapest parece haber sido creada —por el doctor Van Helsing— exclusivamente para indagar en ese fenómeno vampírico que no solo hasta entonces se ha manifestado en el mundo, sino que durante cientos de años ha existido. En algún lugar del film se dice que se había elegido la ciudad de Budapest para levantar la clínica porque así los dos doctores tendrían un acceso más fácil a las noticias y víctimas de Drácula. Cuando saben con seguridad que el conde se ha instalado en la ciudad y la lucha es inminente, el doctor Van Helsing aparece junto al ministro del interior y el príncipe del país recibiendo a Harker y a Quincey Morris; esas dos personalidades muestran saber quién es Drácula; al suponer que posiblemente en la cacería del conde este intentaría huir, dicen que ya han desplegado a todos los policías por los caminos para vigilar que nada ni nadie salga de la ciudad.

Tercero: la idiotez de Drácula. Como ya antes hemos comentado, en la novela se hace a Drácula poseedor de una inteligencia infantil, porque es maligno; en el film, no hay tiempo ni razones para pensar que así es el conde, aunque tampoco se muestra lo contrario.

Cuarto: la ingenuidad de los protagonistas. En la novela esta ingenuidad hace que Drácula sea más débil e inofensivo de lo que ya se dice, pues si unos protagonistas tan faltos de afinamiento mental son capaces de acabar y engañar al conde, este ha de ser, necesariamente, inferior en muchos sentidos a aquellos. De mismo modo que en el film *Drácula* no parece tan idiota como en la novela, los protagonistas tampoco parecen tan ingenuos. En cuando Lucy es atacada, primero, y Mina, después, los demás se dan cuenta de lo que ocurre. El caso del loco Renfield es revelador, pues tanto Van Helsing como Seward no son desconocedores de su mal; es más, si el loco está en la clínica de estos dos doctores es precisamente por su

relación con lo vampírico. No tratan al loco como alguien ajeno al conde —como sucede en la novela: como alguien con quien el doctor Seward trata solo por razones profesionales, porque es un paciente lunático, y no buscándole para descubrir cosas sobre el conde sino solo al cabo de muchos encuentros, en los que, una y otra vez, había estado haciendo alarde de una desesperante ceguera ante las evidencias de lo que el loco le decía.

Centrémonos ahora exclusivamente en el film y preguntémonos por lo que ocurre en él. ¿Se trata de una tragedia? Si nos centramos en la figura de Drácula, observamos que él no tiene ningún conflicto consigo mismo; él no tiene problema al querer lo que es y en dar rienda suelta a ese deseo, sin arrepentimiento alguno y sin sufrir por esa su condición. Si ahora vamos a Harker, vemos que sufre el ataque de las vampiresas, pero la escena del acto no aparece, por lo que no sabemos si la excitación y el deseo tuvo algo que ver; cuando se despierta en la clínica, recuerda con terror su estancia en el castillo, pero no dice nada de las vampiresas; más adelante, le confiesa Mina a Van Helsing que en la cura mental de su marido había sido de gran ayuda la confirmación de que su experiencia había sido real, de que existe Drácula y todo aquel mundo extraño. Lucy —al igual que en la novela— sufre los ataques del conde bajo un hechizo o trance provisto de cierta sensualidad; durante el tiempo transcurrido desde el primer ataque a Lucy y su muerte y resurrección de su carne en una vampiresa, no se muestra ningún terror o desesperación en su rostro, no dice ni expresa nada, ni aparecen indicios que hagan pensar en una escisión de su voluntad, en un deseo de ser vampiresa y en una repulsión y odio justificado ante sí misma, ante el descubrimiento de ese hecho; su mal es como una enfermedad provocada por un patógeno ajeno a ella; cuando van a clavarla una estaca en el pecho y cortarle la cabeza con una pala, Van Helsing le dice a Quincey Morris que el cometido a emprender salvará el alma de Lucy. En Mina no hay hechizo ni sensualidad: es engañada por Drácula le envía una carta con el nombre de su marido adjuntando una entrada para la ópera con ardides que podría utilizar un ser humano normal, y cuando ella está en el palco escuchando, Drácula, desde las sombras, desde atrás, atrapa violentamente a Lucy, tapándole la boca con una mano para que no grite. Renfield sufre por ser poseído por el conde, pero no es mordido ni convertido en vampiro; su posesión es la propia de quien es afectado por una fuerza o

voluntad ajena a la propia y que le obliga a decir o comportarse de tal o cual manera; esta posesión comenzó cuando su hija pereció bajo los dientes del conde —y salvada presumiblemente por los dos doctores, que son quienes desvelan la historia al espectador—, y le termina enturbiando y confundiendo la mente, sustituyéndola, pero a pesar de ello es capaz, en un momento de autocontrol, de escapar de las garras de Drácula tirándose por la ventana; recuperándose, el doctor Seward se fija en sus ojos y en la cara de alivio del loco y entusiasmado le grita que por fin está curado, que su locura ha desaparecido; a pesar de ese momento salvífico, el conde vuelve a poseerle más adelante; finalmente, es hallado muerto en una esquina de su celda.

En ninguna de estas víctimas encontramos algo digno de llamarse trágico, de inspirar terror o compasión en grado tal que provoque la catarsis de dichas pasiones; no es el mal que sufren los personajes producto de sí mismos, sino algo ajeno a ellos, una amenaza que viene de fuera y que padecen por mala suerte. El espectador puede no desear ese mal, pero lo hará de la misma manera a como no desea ser atropellado por un asesino; podrá sentir cierta compasión, pero no la misma que la que sentiría si ese mal fuera un verdadero sufrimiento, un verdadero terror surgido de cómo un protagonista tiene dentro de su alma una tensión tal, que le hiciese arrancarse los ojos sin lograr solucionar nada. Las desgracias acaecidas a los personajes son absolutamente arbitrarias: no son obra de ellos mismos, de su destino, de su vida, y no son desgracias que en sí mismas hayan de ser desgracias a no ser que se adscriba uno inamoviblemente a esas doctrinas e ideas cristianas que se defienden tanto en la novela como en la versión cinematográfica de Jesús Franco y que dicen que el bien es una cosa y el mal otra —materializado en Drácula.

En cuando a Van Helsing, el film le hace ser el protagonista principal o, al menos, su actividad dirigente del grupo de salvadores de la humanidad lo hace pensar. Él ha dedicado gran parte de su vida a estudiar y acabar con los vampiros; la clínica la construyó para ese cometido; sabe mucho sobre Drácula y expresa que es un enemigo al que pretende eliminar; no obstante, su carencia de contactos con él —dice que ni siquiera le ha visto: "No le he visto jamás, y, sin embargo, le conozco mejor que a mi propia alma"— y la ausencia de explicaciones hace pensar que no ha sufrido ningún mal directo del conde. Cabe preguntarse por qué le combate, pero

no encontramos ninguna respuesta a esta pregunta; la única razón que se intuye es la defensa del bien, de Dios, de Cristo, identificado todo ello con lo humano, y lo mismo ocurre, en realidad, en la novela. Efectivamente, se han elaborado historias posteriores a la novela sobre este personaje, siendo leído incluso como una especie de sicario de la Iglesia. No hay nada que haga sufrir a Van Helsing; no se puede sentir horror ante su vida, ni compasión, sino, en todo caso, admiración al verle triunfar.

Con este análisis que hemos hecho no hemos establecido sino la imposibilidad de llamar "tragedia" tanto a la novela de Stoker como al film de Jesús Franco, y, con ello, demostrar lo que ya un lector o espectador sensible lograría intuir: la ausencia de terror en la historia. Lovecraft dice (1927:27): "El verdadero relato de horror tiene algo más que asesinatos secretos, huesos sangrientos o un fantasma estereotipado con sábana y cadenas".

## **Conclusión**

Por todo lo comentado, la obra de Jesús Franco es una reescritura que tergiversa tanto el argumento como las intenciones de obra de Bram Stoker. Se va a realizar una síntesis de los cambios realizados.

Como novedad planteada en esta versión, El Conde Drácula es la primera adaptación de la novela original en la que Drácula rejuvenece al beber sangre humana conforme avanza la historia. *Drácula de Bram Stoker* es lo que en inglés se denomina "gothic romance".

Aunque esta versión es una versión libre al texto de Stoker, existen marcadas diferencias respecto al original. Algunas de estas son:

En la novela, Jonathan Harker es el héroe que con el doctor Van Helsing y los otros cazavampiros, se enfrenta a Drácula, quien viaja a Londres desde Transilvania. En la película, la historia se sitúa en Budapest, íntegramente en el sanatorio de Van Helsing.

El Conde Drácula de la novela de Stoker es un personaje que encarna "el mal absoluto, separado radicalmente de del resto de los personajes por su carácter animal, inhumano al tiempo que sobrehumano, y atávico (Pérez Bowie 2003; Pardo:147).

Drácula es el mal mientras que los otros personajes encarnan el bien, o la idea del bien para la sociedad burguesa de la época. Un Este atávico frente a un Oeste civilizado, la ruptura con los valores tradicionales, la aristocracia vista como perversión en aras de una burguesía latente, confusión entre lo masculino y femenino, en que las mujeres son agresivas y los hombres presentan una ambigüedad en cuanto a su orientación sexual. La temática sexual está presentada desde una “perspectiva masculina y victoriana”, Drácula despierta los deseos reprimidos de las mujeres, que amenazan con suprimir los valores tradicionales, el valor del matrimonio. Este análisis de la obra de Stoker pone de manifiesto como la película explicita un subtexto sexual que aparece de forma muy tenue en la novela de Stoker.

Drácula y su mordisco son símbolos del contacto sexual, es una de las más significativas puesto que se encuentra en textos vampíricos anteriores a Drácula.

Los elementos en la obra de Stoker apenas son visibles, aparecen de forma muy sutil, por lo que hablamos de un subtexto- no hay en las notas de Bram Stoker nada que sugiera un contenido sexual de la obra- sin embargo, sí ocurre en las diferentes versiones cinematográficas.

El doctor Seward no es el director del sanatorio en esta versión ni tampoco uno de los pretendientes de Lucy Westenra. Rendfield es mudo en esta versión y un personaje de talante mucho más tranquilo que el original. Los roles de Quincey Morris y Arthur Holmwood se combinan, y Quincey no muere al final de la historia. En la película, Van Helsing sufre un supuesto ataque psíquico de Drácula y queda temporalmente obligado a usar silla de ruedas. Nada de esto sucede en la novela original.

Drácula ataca a Mina en la ópera, pero en la novela comienza a vampirizarla mientras duerme.

“Gothic romance” hace referencia al género de ficción nacido en Inglaterra en 1764 con la publicación de *The Castle of Otranto* de Horace Walpole, que tuvo su apogeo como apunta el Profesor Pardo en 1890 y culmina en 1818 con el *Frankenstein* de Mary Shelley, la literatura gótica es el origen de la literatura de terror. Entre las características más comunes del romance gótico estarían cierta escenografía propia del género como castillos abandonados en lugares siniestros, monasterios llenos de

elementos sobrenaturales y terroríficos, presencia de un triángulo de personajes formado por una heroína, un héroe y un villano.

En la novela tanto Van Helsing como Mina acompañan a Harker y a Morris a Transilvania a destruir a Drácula, pero en la película permanecen en el sanatorio. Las tres mujeres vampiro, destruidas por Van Helsing en el original, aquí son destruidas por Quincey y Harker.

En la novela, *Drácula* es destruido por Quincey y Harker atravesando su corazón con un cuchillo y degollado. En la versión de Franco, ambos hombres prenden fuego al ataúd del vampiro.

### **Referencias bibliográficas:**

Aristóteles (2011). *Poética*. Madrid: Gredos.

Artaud, Antonin (2002). *El cine*. Madrid: Alianza.

Baudouin, C. ([1929] 1972). *Psicoanálisis del arte*. Buenos Aires: Pisque.

Carmona, R. (2005). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.

Cartmell, D. y Whelelan, I. (2007). *Literature on screen*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cattrysse, Patrick (1992). *Pour une theorie de l'adaptation filmique*. Berlín: Peter Lang.

Fidalgo Suárez, N. y Sevilla-Vallejo, S. (2020). La literatura y su implicación emocional. El constructivismo de Lev Vygotsky en Paraíso inhabitado de Ana María Matute, *Cálamo FASPE*, 68, 70-78.

Franco, J. (2004). *Memorias del tío Jess*. Madrid: Aguilar.

Guzmán Mora, J. y Sevilla-Vallejo, S. (2019). Carmen Kurtz en el Cine infantil de la década de 1970: intervenciones y adaptaciones. María Marcos Ramos (ed.). *El cine como reflejo de la historia, de la literatura y del arte en la filmografía hispano-brasileña* (pp. 301-309). Ediciones Universidad de Salamanca.

Jordan, B. & Allison M. (2005). *Spanish Cinema: a Student's Guide*. London: Hodder Arnol.

Jouse, Thierry (2005). "Los asesinos de la imagen" en Antoine de Baecque, comp, *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*. Barcelona: Paidós.

- Lovecraft, H. P. ([1927]2012). *The Annotated Supernatural Horror in Literature*. New York: Hippocampus Press.
- Mira, Alberto (2010). *Historical Dictionary of Spanish Cinema*. Madrid: Scarecrow Press.
- Molinuevo, J.L. (2007). “Hacia un lenguaje de la ciudadanía en las nuevas tecnologías”. *Argumentos de razón técnica*, 10, pp 43-54.
- Navajas, G. (2008). *La utopía en las narrativas contemporáneas (Novela/Cine/Arquitectura)*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza).
- Pavlovic, Tatjana (2009). *100 Years of Spanish Cinema*. Sussex: Wiley- Blackwell.
- Pérez Bowie, José Antonio (2003). *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- Pérez Bowie, José Antonio (2005). El cine en, desde, sobre el cine. Metaficción, reflexividad e intertextualidad en la pantalla. *Anthropos*, 208, 122-137.
- Pérez Bowie, José Antonio (2010). *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Stoker, B., ([1897]2015). *Drácula*. Barcelona: Penguin.
- Vigotski, L. (1970). *Psicología del arte*. Barcelona: Barral.

**Conflicto de intereses / Competing interests:**

El autor declara que no incurre en conflictos de intereses.

**Rol de los autores / Authors Roles:**

No aplica.

**Fuentes de financiamiento / Funding:**

El autor declara que no recibió un fondo específico para esta investigación.

**Aspectos éticos / legales; Ethics / legals:**

El autor declara no haber incurrido en aspectos antiéticos, ni haber omitido aspectos legales en la realización de la investigación.

Subir al repositorio de la revista en este enlace: <https://editorialpiensadiferente.com/revistas/>