

CARLOS A. CUÉLLAR ALEJANDRO *

BRAM STOKER'S DRACULA Y EL PRERRAFaelISMO

RESUMEN

La mayoría de versiones cinematográficas basadas en la novela *Dracula* de Bram Stoker se encuadran en el estilo inaugurado por la llamada "novela gótica" iniciada en el siglo XVIII y culminada en el romanticismo decimonónico. Sin embargo, la película *Bram Stoker's Dracula*, realizada por F. F. Coppola y su equipo, se ha inspirado en otras fuentes estéticas: el simbolismo y el prerrafaelismo del siglo XIX.

El espíritu prerrafaelista es recreado en el ambiente del film y en el uso de diseños basados en los de William Morris para decorar parte del mobiliario y del vestuario, así como por el aspecto físico de los tres vampiros femeninos basados en la tipología femenina de pinturas de Dante Gabriel Rossetti y Edward Burne-Jones.

La película de Coppola mantiene la "fábula" de Stoker pero le da un carácter diferente, el espíritu del prerrafaelismo.

SUMMARY

Most of Bram Stoker's novel *Dracula* filmic versions are based upon a dark romantic style begun with the 18th Century "Gothick" novels. Nevertheless the film *Bram Stoker's Dracula*, made by filmmaker F. F. Coppola and his team, has drunk from another aesthetics sources: Symbolism and Pre-Raphaelitism from the 19th Century.

Pre-Raphaelite contribution lays in film's atmosphere and production design influenced by the Arts and Crafts designs from William Morris and the bodily aspect of the female characters strongly inspired in the images of femininity of paintings from Dante Gabriel Rossetti and Edward Burne-Jones.

Coppola's film preserves Stoker's "fabula" but with a different and over-refined soul, that of the Pre-Raphaelitism.

La obra literaria *Dracula* de Bram Stoker así como la mayoría de sus versiones cinematográficas se encuadran en el estilo inaugurado por la llamada "novela gótica" iniciada en el siglo XVIII y culminada en el romanticismo decimonónico.

* Universitat de València

Sin embargo la película *Bram Stoker's Dracula* de F. F. Coppola responde al espíritu decadente y simbolista de la segunda mitad del siglo XIX, época en la que se ubica la acción narrada. Dicho espíritu es recreado por las citas prerrafaelistas concentradas en el uso de diseños basados en los de William Morris para decorar parte del mobiliario o vestuario del film, y por la semejanza física de los tres vampiros femeninos que sirven a Drácula con la tipología femenina difundida por los prerrafaelistas y sus acólitos. El romanticismo negro recreado por autores como Horace Walpole es sustituido en esta ocasión por la misteriosa y ambigua seducción hedonista del círculo prerrafaelista.

Los ciento veintiocho minutos que dura *Bram Stoker's Dracula* (*Drácula de Bram Stoker* 1992) de Francis Ford Coppola concentran tal cantidad de información que ésta difícilmente podría ser percibida en su totalidad si el espectador se conformara con una única visión del film. El atento análisis de una película tan densa posibilitaría gran número de aspectos a comentar.

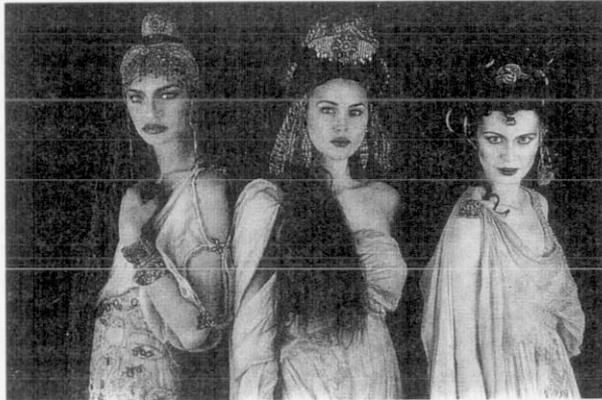


Fig. 1.- Las "Novias" de Drácula, versión Coppola

Innovadora a la vez que deudora del pasado, esta película no supera las versiones anteriores de F. W. Murnau en 1922, Tod Browning en 1931, Terence Fisher en 1958 y John Badham en 1979 por citar las mejores, pero se erige como una obra rica en matices, citas artísticas y digna sucesora de las que le precedieron.

Su carácter innovador radica especialmente en el uso de una nueva iconografía en la representación del personaje de Drácula, sin ninguna conexión con la tradicionalmente empleada en las películas del género, inaugurada por la versión de Tod Browning en 1931 y establecida como indispensable a raíz del ciclo que la productora Hammer dedicó al citado vampiro y que con ligeras evoluciones ha servido para representar a muchos otros vampiros de la pantalla. Frente a la convención del aristocrático y elegante vampiro de elevada estatura cobijado bajo una gran capa negra, Coppola nos ofrece una innovadora imagen del conde que comprende varias facetas, desde la de un belicoso héroe cristiano hasta la de

un decrepito y orientalizado conde, incluyendo la imagen de galán romántico que cautiva a las féminas del film.

En segundo lugar ésta es la primera película que traduce "casi" íntegramente el texto novelístico a la pantalla, aunque con licencias particulares a la hora de ordenar cronológicamente algunos sucesos, así como cambios determinantes en el inicio y la conclusión del film. Por último destaca en la adopción de la estética narrativa de ritmo dinámico que actualmente impera en los medios audiovisuales (publicidad, "video-clips", etc...) condensando y ofreciendo gran cantidad de información en un tiempo "record" a un espectador ya acostumbrado y educado en este tipo de comunicación.

Por otra parte la intertextualidad del film es abundante. Las referencias al pasado no se reducen a las versiones cinematográficas existentes con anterioridad sobre el mismo tema por todos conocidas, ni siquiera se agotan con las influencias de films no pertenecientes al género (por ejemplo la escena del viaje en tren y voz acusmética que recuerda mucho a otras equivalentes en *Europa* de Lars Von Triers, o al uso especial del sonido en algunas escenas, al modo de Tati, Fellini o Bresson, eliminando el vococentrismo que tradicionalmente impera en el cine sonoro), pues como ya se ha afirmado

"... la riqueza del film no se agota en su mecanismo de citas cinematográficas."¹

Precisamente son las citas no cinematográficas presentes en el film de Coppola las que queremos destacar. Este breve estudio se centrará en las que nos conducen a la estética cultivada por los prerrafaelistas y su círculo, determinantes en el aspecto visual y animico del film. Por el mismo motivo prescindiremos de un análisis de las conexiones con las obras pictóricas de Gustav Klimt, patente en el decorativismo orientalista y abstracto de alguno de los trajes del variado vestuario empleado por Drácula, o de Heinrich Füßeli, la escena del "Drácula-hombre-lobo" que viola a Lucy en el film de Coppola recuerda sobremanera al cuadro *La pesadilla* del citado pintor suizo, en el que un incubo reposa lujuriosamente sobre una damisela yacente. También existen referencias a Kupka en el tenebroso castillo antropomórfico del vampiro o a Mossa en el alucinante atavío de Lucy Westenra en su estado de "no-muerta".² Pero no profundizaremos en estos aspectos por considerar que su impronta en la película no presenta conexión directa con la estética originada por la Hermandad Prerrafaelista, aunque ambos autores la tengan por otros motivos que no vienen al caso.

1. COMPANY RAMÓN, J. M., "La melancolía del vampiro. Bram Stoker's Dracula", *Archivos de la Filmoteca*, nº 15 Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, IVAECEM, 1993, p. 108.

2. Los dos últimos aspectos ya han sido comentados en BOURCET, Jean-Loup, "Dracula: Barocchus finisecularis", *Positif*, nº 383, Paris, 1993, pp. 28-29.



Fig. 2.- Retrato de Jane Burden en *The Roseleaf* (D. G. ROSSETTI, 1870)

Para empezar servirá una breve introducción de este movimiento estético, de tanta importancia para la evolución del arte contemporáneo y cuya influencia en la cinematografía no se reduce únicamente al sub-género vampírico, para ello baste recordar la impronta prerrafaelista en sus diversas facetas en films como *Picnic at Hanging Rock* (Peter WEIR, 1976), *Tess* (Roman POLANSKI, 1978) o *Excalibur* (John BOORMAN, 1981).

El Prerrafaelismo podría definirse como una corriente neorromántica que surge en la segunda mitad del siglo XIX como reacción al arte academicista derivado de una supuesta progresiva degradación estética producida a partir de la obra de Rafael y sus imitadores durante el Renacimiento, y a un empeoramiento de las condiciones sociales y vitales del hombre desde su abandono del trabajo artesanal propio de la Edad Media, intensificado a raíz de las condiciones impuestas por la Revolución Industrial de la que Inglaterra se había convertido en el país promotor. La novela epistolar de Stoker publicada en 1897 y, por consiguiente, la acción de la película que nos ocupa se desarrollan en fechas coetáneas al máximo auge de la conocida como "segunda generación prerrafaelista". La coetaneidad es, pues, el primer punto en común.

Los prerrafaelistas buscan sus modelos artísticos en los creadores medievales y renacentistas anteriores a Rafael, de ahí su nombre, pero no para copiar su estilo sino para hallar una pureza artística supuestamente perdida en el Renacimiento. Junto al neomedievalismo de estos artistas como recuperación de un tiempo pasado mejor al actual, cabe destacar desde el punto de vista formal el

realismo casi científico de sus pinturas, en absoluto ajeno a las experiencias fotográficas del momento, donde la fidelidad naturalista de la representación cuida hasta el más mínimo detalle, así como el lenguaje simbólico empleado y su relación temática con la literatura, desde Shakespeare hasta el ciclo artúrico, pasando por los principales románticos ingleses (Keats, Tennyson, etc...).

La importancia del Prerrafaelismo en el origen de la estética contemporánea a través de su inmediato contacto con el Simbolismo y el Art Nouveau se resume en cinco grandes herencias: El empleo de motivos naturales estilizados, normalmente fitomórficos, que junto a la línea ondulada y el "latiguillo" tanta influencia tuvo en el Modernismo y Simbolismo; La literatura, especialmente en verso, de inspiración neorromántica y lenguaje simbolista; La concepción integradora de las artes y el propósito de acercar la belleza a la vida cotidiana a través de la confección artesanal como reacción contra la deshumanizada producción industrial; La ilustración gráfica y el diseño de "Ex Libris", moda extendida en toda Europa; Por último, uno de los aspectos más apasionantes del prerrafaelismo: su tipología femenina, verdadera fuente iconográfica para el arte contemporáneo, especialmente a través del prototipo de "Femme Fatale" o "mujer-vampiro" responsable de los males que amenazan a la humanidad.

Algunas de las características mencionadas, y no las menos importantes, están presentes en la película de Coppola.

La influencia de los diseños fitomórficos que William Morris aplicaba en muebles, tapices, grabados o papel de empapelar es innegable en algunos de los elementos aparecidos en la cinta de Coppola, como el tapizado de la silla empleada por Johnathan Harker durante su cena en el castillo de Drácula, o los bordados ornamentales del uniforme que el propio conde utiliza en Inglaterra durante uno de los encuentros con Mina Murray. Todos estos detalles contribuyen a la creación del ambiente en que se desarrolla la trama del film, poseida de una atmósfera neorromántica muy conectada con el interés esotérico de la sociedad victoriana.

Pero la muestra más patente de la influencia prerrafaelista en *Bram Stoker's Dracula* se encuentra en la caracterización de los personajes femeninos en su vertiente más negativa, en su papel de vampiros. A pesar de las influencias y afinidades que algunos his-



Fig. 3.- Sadie Frost en el papel de *Lucy Westenra*

toriadore han querido señalar, el prototipo de personaje femenino en el arte Prerrafaelita es completamente original, ya que este se formó a partir de las modelos empleadas por dichos artistas, modelos que imprimieron su físico y en ocasiones su carácter al tipo iconográfico que heredó el Modernismo. Las principales fuentes de inspiración femeninas del movimiento fueron las modelos y artistas Elisabeth Siddal (esposa de Rossetti) y Jane Burden (casada con William Morris). Sus rasgos, por separado o sincretizados en un tipo de mujer ideal, son los principales responsables de esta tipología femenina, pero no los únicos. También posaron otras mujeres pero generalmente presentaban todas ellas características comunes a la de las dos musas mencionadas. Las propiedades características de estas modelos suelen concretarse en un abundante, largo y móvil cabello (generalmente negro o pelirrojo, pero en ocasiones también rubio) un largo y fuerte cuello, labios carnosos y sensuales, nariz recta y cejas bien marcadas. Tras Siddal y Burden las más representadas fueron Fanny Cornforth, María Zambaco y Annie Miller principalmente.

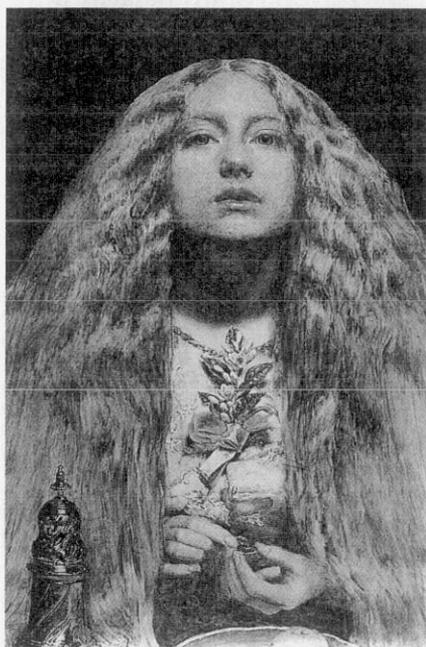


Fig. 4.- The Bridesmaid (J. E. MILLAIS, 1851)

Con el prerrafaelismo se renueva el amplio y variado tipo de mujer perversa, heredera del mito de Lilith, donde se mezclan prostitutas, hechiceras y todo tipo de personajes malvados (mitológicos, históricos y literarios), a la vez atractivos y temibles para el hombre, que presentan un erotismo en ocasiones nada velado y que casi son fruto de idolatría por parte del artista. Este es el tipo que mayor difusión ha gozado en la historia del arte desde la segunda mitad del siglo XIX. Son legión las obras que ilustrarían este modelo, desde *Las etapas de la crueldad* de Ford Madox Brown hasta *Lady Lilith* o *Pandora*, ambas de D. G. Rossetti, *Sidonia von Bork* de Burne-Jones o *Medea* de F. Sandys.

La más superficial visión del film de Coppola bastaría para comprobar la presencia de las características comentadas en las "novias" de Drácula (interpretadas por Michaela Bercu, Monica Belluci y Florina Kendrick) por medio de un erotismo enfatizado por el vestuario inspirado en obras de Gustave Moreau (como *La Aparición* y *Cleopatra*) y Edward Burne-Jones (*The Arming of Perseus*, *The Golden Stairs*, etc...), y por un espléndido maquillaje que reproducen rasgos de las modelos prerrafaelistas en las actrices citadas, agrandando la comisura de los labios o creando la impresión de un tabique nasal más recto del que realmente poseen

gracias a un hábil sombreado colateral. Así mismo otro elemento usual en los personajes femeninos de las obras prerrafaelistas es recreado en estas actrices, nos referimos a la abundante cabellera, que en Florina Kendrick cobra una movilidad especialmente amenazadora gracias a las serpientes ensortijadas en su peinado, recordando otro gran mito de la feminidad como fuerza maligna: el de la Medusa, al que con tanta frecuencia se recurrió en el arte finisecular (por ejemplo en obras de Klimt, Khnopff o el propio Burne-Jones). De este modo la femenina triada vampírica nos trae reminiscencias de modelos prerrafaelistas como Jane Burden, Fanny Cornforth y Frances Horner tal y como las conocemos a través de las producciones de Burne-Jones o Rossetti.

Nada de lo mencionado al respecto encuentra paralelismo en la descripción que de ellas hace Stoker en su novela.³ Sin embargo el sentimiento "...entre la fascinación y el aborrecimiento, entre la atracción sexual y el pánico al abismo..."⁴ ...que provocan estas novias en el aterrorizado Harker (y en el espectador, por supuesto) ha sido plasmado a la perfección gracias a la adaptación de un tipo femenino de iguales características que tuvo gran éxito en el panorama artístico gracias, en gran medida, a la labor prerrafaelista. Paradigmática resulta la surrealista escena de la violación de un cuasi-andrógino Harker a merced de tan funestas beldades.

Las semejanzas se extienden a las víctimas del conde. El personaje de Lucy Westenra (interpretado por Sadie Frost) presenta una elevada afinidad física con la seductora pelirroja representada en el cuadro *The Bridesmaid* (1851) de John Everett Millais. La llamada al deseo que el cuadro parece suscitar es mantenido en todo momento por el personaje de Lucy, tanto en vida como en su estado de depredador nocturno.

En suma, gracias al director de fotografía Michael Ballhaus, al guionista Jim V. Hart, al director de maquillaje Gregg Cannom y a Eiko Ishioka (responsable del vestuario), Francis Ford Coppola ha conseguido una versión mucho más próxima al espíritu simbolista, preciosista y decadente de finales del siglo XIX que a la estética que le ha sido propia a las versiones anteriores, más conectadas con la "novela gótica" y el romanticismo de la primera mitad del XIX. Coppola ha readaptado la obra de Stoker conservando su trama pero modificando el estilo y emparentándolo con la leyenda creada por la novela de Stoker en la cultura contemporánea. El guionista Jim V. Hart ha reconocido en los ensayos del filólogo Leonard Wolf su máxima fuente de inspiración. El *Bram Stoker's Dracula* (el "Dracula" de Coppola) está más emparentado con el esteticismo diabólico "fin du siècle" de *Al revés* de J. K. Huysmans que con el terror romántico de *El castillo de Otranto* de H. Walpole, las obras de Charles Nodier o el propio *Dracula* de Stoker.

3. Remito, para su comprobación, a cualquier edición de la celeberrima novela, en mi caso y por poner un ejemplo a la página 55 de STOKER, Bram, *Dracula*, Barcelona, Editorial Bruguera S. A., 1981.

4. BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1990, p. 21.

Coppola y su equipo han utilizado la novela de Stoker para plasmarla casi literalmente en la pantalla sólo en su aspecto argumental, no en el estético, donde han hecho uso de la imagería prerrafaelista y la de otros movimientos artísticos finiseculares cercanos a su ámbito, innovando así un mito continuamente repetido en sus versiones cinematográficas pero siempre actual gracias a la impronta particular de las diversas obras maestras que ha generado.