



KUBERNÉTICA

POR UN USO ÉTICO DE LA TECNOLOGÍA

WWW.KUBERNETICA.COM

www.kubernetica.com

contacto@kubernetica.com

© 2006 - 2016

Esta obra se encuentra bajo una licencia *Creative Commons*
Reconocimiento - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
(CC BY-NC-ND 2.5).

La visibilidad de lo monstruoso en el *Drácula* de Tod Browning

Santiago Koval

Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Universidad de San Andrés (Argentina)

santiagokoval@gmail.com

El éxito del film fue gigantesco, casi apocalíptico. La gente identificó en seguida a Drácula con Lugosi, negándose a partir de entonces a imaginar otro vampiro que no tuviese las facciones del actor húngaro.

Luis Alberto Cuenca

I. Introducción y planteo del problema

Los modos de aludir y dar a ver lo monstruoso, que se expresan en *Drácula* de Tod Browning (1931), componen el objeto de este trabajo. Llamaremos lo *monstruoso*, en un sentido amplio, a todo lo que va en contra del orden natural de las cosas; y, en un sentido restringido, a todo lo relacionado con las propiedades contranaturales del Conde Drácula.

Nuestro abordaje teórico corresponde al estudio semiológico del cine, concebido desde la perspectiva de Christian Metz (2002). Estudiaremos la disposición, el funcionamiento y las leyes de composición de las principales estructuras significantes que existen en nuestro caso fílmico. Específicamente, nos serviremos de las categorías de *denotación* y *connotación* (en especial, del concepto de *connotación como una forma de denotación*) para estudiar el modo en que se hace visible y queda construido lo monstruoso en *Drácula*.

El filme de Tod Browning, aunque inspirado en la novela de Bram Stoker, se basó en la obra teatral de Hamilton Deane y John L. Balderston. De este modo, siendo el cine un arte preeminentemente visual, es de esperar que la puesta cinematográfica de una obra teatral lleve a un extremo expresivo las dimensiones de lo visible. Y, más aún, tratándose de un filme de horror, que lleve a un límite de expresión las dimensiones visibles de lo monstruoso. Sería de esperar, pues, en *Drácula*, una epifanía visual de lo monstruoso.

Sin embargo, nuestra hipótesis se mueve en un sentido contrario. Trataremos de demostrar que hay un conflicto visual en el modo en que se hace presente lo monstruoso, esto es: lo monstruoso no de fácil acceso visual, sino, por el contrario, el filme lo construye en círculos concéntricos que van haciéndolo progresivamente visible con arreglo a operadores cinematográficos indiciales.

II. Marco teórico

Como dijimos, nuestro abordaje teórico corresponde al estudio semiológico del cine, concebido desde la perspectiva de Christian Metz (2002). En su consideración del segundo punto de diferencia máxima entre el 'lenguaje cinematográfico' y el 'lenguaje propiamente dicho', esto es, el problema de la continuidad de las significaciones (el primero es el de la motivación de los signos), Metz se pregunta si la gramática del cine es, en efecto, una gramática o, más bien, si es una retórica.

Dado que la unidad mínima (el plano) no es fija y, por tanto, la codificación solo puede referirse a grandes unidades, podría pensarse, sostiene Metz, que se trata de una retórica. La *dispositio* (o *gran sintagmática*, uno de los elementos principales de la retórica clásica) consiste, precisamente, en prescribir ordenaciones fijas de elementos no fijos. Prácticamente, continúa Metz, todas las figuras de la gramática cinematográfica (es decir, del conjunto de unidades significativas, discretas, de grandes dimensiones, propias del cine y comunes a los filmes) obedecen a este principio retórico. Pero es aquí donde surge una de las principales dificultades de la semiología del cine: esta retórica es también, en otros aspectos, una gramática; la semiología del cine se caracteriza precisamente por el hecho de que, en ella, retórica y gramática son inseparables (Metz 2002, 140).

Ahora bien, ¿por qué las ordenaciones fílmicas codificadas y significantes constituyen una gramática? Porque estas ordenaciones no organizan únicamente a la connotación fílmica, sino también, y principalmente, a la denotación. En una segunda etapa del cine, escribe Metz, la connotación pasó a ser nada más que una forma de la denotación. A raíz de un "vast semiological cross-fertilization", el interés en la connotación se incrementó, organizando y codificando consecuentemente la denotación. Así, si deseamos mostrar que dos eventos ocurren simultáneamente, podemos recurrir a dos formas de significante denotativo: o mostramos los dos eventos uno después del otro, o bien, construimos un montaje paralelo. Ahora bien, en uno y otro caso, el significado de la denotación será correctamente comprendido; sin embargo, las formas de la denotación no serán las mismas y, en consecuencia, la connotación se habrá modificado. Los filmes, concluye Metz, pueden connotar sin requerir del uso de connotadores especiales gracias a que tienen a su

disposición los significantes de la connotación más esenciales: la elección entre distintas maneras de estructurar la denotación (Metz 2002, 141).

III. Organización y metodología de trabajo

Junto con este trabajo se presenta una segmentación o estructuración de Drácula. La estructuración del filme se realizó bajo la perspectiva teórica de Raymond Bellour (Bellour 1979). Partimos de su clasificación del filme de Hitchcock, *North by Northwest*, recurriendo a sus criterios de clasificación. No obstante, no incluimos en nuestra organización la categoría ‘música’ y añadimos la de ‘observaciones’. Para la clasificación de los sintagmas, tal como referimos arriba, nos servimos de la organización propuesta por Metz (2002). En otro orden, partiremos de un supuesto metodológico que podemos llamar de *mirada ingenua*: debemos hacer un esfuerzo de abstracción y observar el filme como obra cerrada, despojándola de todo intertexto. Seremos así observadores legos, no iniciados en el vampirismo o alguna de sus derivaciones. El filme será nuestro único recurso de información y no sabremos nada más allá de lo que el filme nos presenta en su evolución narrativa.

IV. Desarrollo de la hipótesis

Nuestra hipótesis central, como avanzamos, es que *hay un conflicto visual en el modo en que se hace presente lo monstruoso en el Drácula de Tod Browning*. Sostenemos que todas las alusiones a lo monstruoso son elípticas y tangenciales y, por ello, el concepto ‘monstruo’ es huidizo y difícil de aprehender visualmente. Más que una representación de lo monstruoso, sostenemos, hay una *perífrasis de lo monstruoso*.

En este sentido, demostraremos que el filme construye lo monstruoso en círculos concéntricos que van prefigurándolo y haciéndolo progresivamente visible con arreglo a operadores cinematográficos indiciales (verbales, sonoros y visuales). Lo monstruoso se define por una estructura elíptica y gradual, a partir de la suma progresiva de índices que no son en sí mismos lo monstruoso, sino que lo aluden, sugieren y refieren indirectamente: lo monstruoso como *proceso gradual de visibilidad ascendente*.

Desde un punto de vista narrativo, consideramos que el proceso de visibilidad de lo monstruoso en *Drácula* se puede comprender como un camino de revelación (figura 1):

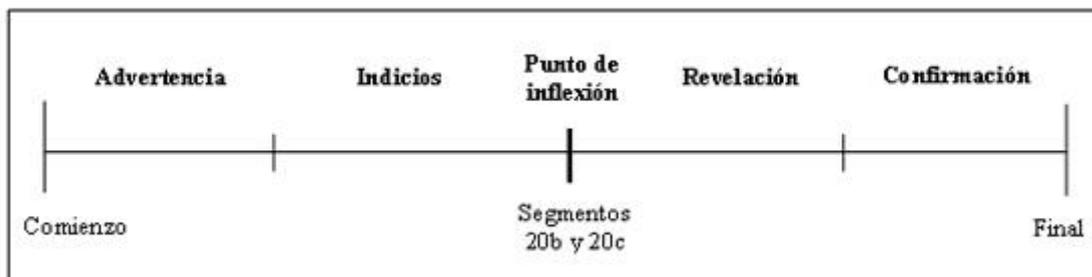


Figura 1. Camino de revelación de lo monstruoso en el Drácula de Tod Browning (1931)

Para contrastar nuestra hipótesis y poner a prueba este esquema explicativo, hemos dividido el proceso de visibilidad de lo monstruoso en dos subprocesos paralelos y complementarios: de un lado, el proceso de visibilidad de la naturaleza monstruosa del Conde Drácula (interpretado por Bela Lugosi); de otro, el proceso de transformación monstruosa de Mina Seward (interpretado por Helen Chandler).

V. Proceso de visibilidad de la naturaleza monstruosa del Conde Drácula

Trataremos de demostrar aquí que existe un conflicto en el modo en que queda presentada la monstruosidad del personaje del Conde Drácula. Su monstruosidad es elaborada mediante la estructuración de la denotación en sucesivas capas de visibilidad. Lo monstruoso no se revela abruptamente desde un comienzo, sino que el filme se construye en círculos concéntricos progresivos. La trama acumula indicios que adhieren a la idea de monstruosidad hasta un determinado punto de inflexión, en el cual lo monstruoso queda manifiesto explícitamente.

El filme se sirve de operadores cinematográficos indiciales (verbales, sonoros y visuales) a fin de construir un camino de revelación. De acuerdo con este esquema general, se puede representar el camino de revelación de lo monstruoso del Conde Drácula del siguiente modo (figura 2):

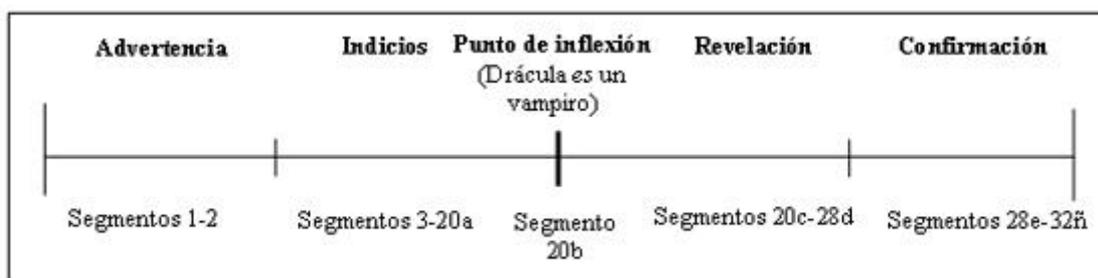


Figura 2. Proceso de visibilidad de lo monstruoso del Conde Drácula

En las siguientes páginas nos detendremos en cada categoría de nuestro esquema, citando para cada una ejemplos relevantes.

a. Advertencias (segmentos 1-2)

En los primeros segmentos del filme, emergen dos advertencias verbales: primero, en la carroza en que el Sr. Renfield (Dwight Frye) atraviesa los Cárpatos, los viajeros le advierten sobre el peligro de la noche: “The night of evil. Nosferatu...” (Segmento 1b). Segundo, cuando el Sr. Renfield arriba a Bizritz, el propietario de la posada (Michael Visaroff) le advierte acerca de un mal que existe en las montañas (Segmento 2b):

INNKEEPER

We people of the mountains believe at the Castle there are vampires. Dracula and his wives, they take the form of wolves and bats. They leave their coffins at night and they feed on the blood of the living.

b. Indicios (segmentos 3-20a)

A partir del segmento 3, las advertencias devienen indicios merced a mecanismos cinematográficos específicos, que hacen de las advertencias (puramente verbales) signos indiciales (visuales, sonoros y verbales). En el segmento 4, Renfield arriba con su carroza e ingresa a la del Conde Drácula. El cochero no le dirige la palabra: sólo indica con gestos. La carroza se dirige con extremada prisa montaña arriba hacia el castillo. Renfield pide al cochero que baje la velocidad, pero en su lugar se encuentra un murciélago que parece dirigir el coche. En el castillo, Renfield baja enfadado para quejarse, pero él y sus maletas han desaparecido.

Este primer conjunto de advertencias e indicios (las advertencias de los habitantes de Bizritz, la aparición del murciélago y la subsiguiente desaparición misteriosa del cochero, los aullidos y la neblina que cubre los Cárpatos), aunque no son elementos confirmatorios, construyen indicios que colaboran con la idea de que algo monstruoso se esconde en el horizonte del filme, y que tarde o temprano será revelado.



El primer encuentro entre el Sr. Renfield y el Conde Drácula (segmento 5a) es, sin dudas, memorable: en último plano, Drácula camina con una larga vela en su mano, bajando lentamente la escalera. En primer-medio plano, Renfield camina de espaldas a Drácula, observando el lugar y escuchando los extraños ruidos que suben por las ventanas (ratas, murciélagos, lobos). De pronto, Renfield gira sobre sí y se impresiona al encontrarse con un blanco rostro pálido. Con acento inglés noble-aristocrático y tono rumano, el Conde, de sobretodo negro, se presenta: “I am...Drac-u-la...I bid you welcome.” Girando sobre sus talones comienza a subir las escaleras. Mientras tanto, aúllan lobos y revolotean los vampiros alrededor de las ventanas. Drácula se detiene un momento: “Listen to them. Children of the night. What music they make.” El Conde continúa subiendo. Renfield no cree lo que sus ojos le muestran: Drácula atraviesa una gran tela araña sin romperla. Renfield, por su lado, tiene problemas para atravesarla y debe romperla. El Conde cierra la escena: “The spider spinning his web for the unwary fly. The blood is the life, Mr. Renfield”.

En la siguiente secuencia (segmento 5b), ya en el castillo, Renfield, luego de beber vino, se sienta pues está mareado. Una puerta se abre y aparecen las tres esposas de Drácula que caminan como espectros. Renfield, confundido, se

dirige hacia la ventana, en busca de aire. Al abrirla, un murciélago lo sorprende, causando su desmayo. Las tres mujeres, que se mueven en conjunto, se acercan a Renfield, que yace sobre el suelo. Pero en último plano aparece, con paso dominante, Drácula. Con su mano, como si tuviera cierto poder sobre ellas, las aleja y se dispone a caminar hacia el cuerpo tendido de Renfield. El Conde se arrodilla junto a él y se acerca lentamente a su rostro. Antes de que llegue a tocarlo, la escena funde a negro. Aquí, conforme a nuestra *mirada ingenua*, debemos suponer que no hay, en efecto, mordedura alguna. Lo único que se presenta es al Conde acercándose sospechosamente a Renfield. El fundido a negro inserta un punto oscuro en el régimen de la representación que, en el mejor de los casos, sugiere la presencia de lo monstruoso pero sin mostrarlo. Así, eso que ocurre -si es que ocurre- no aparece en superficie.

El *fade black* se convierte en un *shot autónomo* en tanto que supone una transición importante en la trama: de Transilvania nos movemos hacia el mar rumbo a Londres. El *fade*, como escribe Metz (Metz 2002, 154), funciona como shot autónomo entre dos segmentos autónomos y es, por tanto, sobre-significante: no se nos cuenta nada, pero, sin embargo, somos informados de que mucho ocurrió y de que eso que ocurrió es importante para la trama. El *fade* es un segmento que no muestra nada pero que es muy visible. Y se presume que los momentos omitidos y enfatizados de esta manera debieron haber influenciado en los eventos narrados por el film y que son necesarios, a pesar de su ausencia, para la intelección literal de lo que sigue (se trata de un corte narrativo, pero no diegético). La importancia de lo omitido queda en nuestro caso expresada en el cambio de naturaleza de Renfield, apreciable en el segmento 7: Renfield, lejos de su actitud temerosa previa, está ahora poseído y trata al Conde como a su amo. Este cambio de estado en la conducta psicológica del Sr. Renfield adhiere a la idea de eso no mostrado es, en efecto, algo monstruoso y que es causa directa del cambio conductual en el personaje.

MR. RENFIELD

You will keep your promise when we get to London, won't you Master? You will see that I get lives, not human lives but small ones, with blood in them? I'll be loyal to you Master. I'll be loyal.

El barco fantasma arriba (segmento 8), luego de una fuerte tormenta que mató a toda la tripulación, a Whitby, un puerto de Londres. Voces en *off* describen la trágica escena. Quienes revisan el barco escuchan un sonido que sube desde la escotilla. Es Renfield, quien, posado sobre la escalera, reproduce sonidos extraños. Un inteligente efecto de luces y sombras crea la ilusión de que

Renfield tiene numerosas patas, como un insecto. La iluminación y el encuadre construyen aquí un significado connotativo claro: Renfield está infectado. La marca de lo monstruoso se insinúa por medio de *códigos visuales fotográficos* (márgenes del cuadro) y *códigos visuales de movilidad* (formas de la iluminación) (Casetti y Di Chio 1991, 76-78).



En el segmento 10, Drácula camina por la bulliciosa ciudad de Londres. Una mujer vende flores en la calle. El Conde la mira fijamente: la mujer ha quedado hipnotizada por su mirada. Drácula se aproxima lentamente a su cuerpo, empujándola detrás de una columna, que la excluye de nuestro campo de visión: a lo único que accedemos es al grito de la mujer, esto es, un índice sonoro.

Más adelante, en casa de los Seward (segmento 12c), Lucy abre la ventana de su cuarto y se recuesta. Luego de leer durante unos minutos, entra en un sueño profundo. Un murciélago revolotea por la ventana. En otro cuadro, vemos a Drácula en la habitación, quien se acerca lentamente a Lucy. Nuevamente, aquí, el recurso del *fade*, esta vez mediante un *fundido encadenado*, restringe nuestro acceso visual confirmatorio.

La siguiente escena (segmento 13) funciona, merced a la estructuración de la denotación, construyendo un significado connotativo específico: *eso que le ha hecho* Drácula a Lucy, y que ha sido privado de nuestra mirada, ha provocado su muerte: Lucy, sobre una camilla forense, es observada por un grupo de médicos. Como información adicional, los médicos no pueden explicar su cuantiosa pérdida de sangre y la presencia de dos marcas en su cuello. Aquí, nuevamente, hay un problema en la visibilidad de lo monstruoso: las marcas, aunque aludidas verbalmente por los especialistas, jamás se muestran.

En el segmento 15, la ciencia entra en escena. El profesor Van Helsing, holandés y físico no ortodoxo, es experto en los secretos de lo monstruoso. Eso queda connotado por medio del movimiento de cámara: desde una toma en primer plano de Van Helsing, que observa detenidamente un tubo de ensayo, nos alejamos hasta ver un grupo de científicos que espera, en silencio, su valioso veredicto. Su opinión constituye la primera manifestación verbal de que el *agente del mal* es un vampiro.

VAN HELSING

Gentlemen, we are dealing with the undead...Yes, Nosferatu, the undead, the vampire. The vampire attacks the throat. It leaves two little wounds, white with red centers. [...]

SEWARD

Well, Professor Van Helsing, modern medical science does not admit of such a creature. The vampire is a pure myth, superstition.

VAN HELSING

I may be able to bring you proof, that the superstition of yesterday can become the scientific reality of today.

En la siguiente secuencia (segmento 16b), Drácula sale de su ataúd, pero no se lo ve salir: la cámara hace un movimiento de ida y vuelta, omitiendo visualmente el momento en que el Conde se levanta. Nuevamente: la intuición de que duerme en ataúdes, como un muerto, se sugiere, pero no se comprueba visualmente.

En el segmento 18, Mina duerme en su dormitorio. Drácula aparece por la ventana y se dispone a caminar lentamente hacia ella. Pero, una vez más, eso que hace no se ve: lo monstruoso queda sugerido con un primerísimo plano del rostro del Conde. Por último, a la mañana siguiente, en el segmento 20a, Mina relata a su padre, a John y a Van Helsing una pesadilla que ha tenido, tan vívida que por la mañana la hizo sentir débil. Cuando Mina refiere la imagen

de dos ojos rojos que la acechaban, Van Helsing la examina y encuentra dos marcas en su cuello. Las marcas, aunque referidas verbalmente y visibles para los personajes, no se muestran nunca a cámara.



En síntesis, pues, podemos decir que el conjunto de indicios que se suceden desde el segmento 3 hasta el 20a adhieren a la idea de monstruosidad en el Conde Drácula, pero siempre en forma de *elipsis* (Casetti y Di Chio 1991, 159). Esto es, insinuándola y dándola a entender, pero nunca mostrándola en superficie fílmica. Las mordeduras, las marcas en el cuello, la sangre, los ascensos de ataúdes, en suma, el conjunto de elementos relacionados con la naturaleza monstruosa del Conde Drácula, aunque presentes y aludidos como existentes, jamás aparecen en superficie. De este modo, con arreglo a mecanismos cinematográficos específicos (formas de estructurar la denotación, usos del *fade*, modos de estructurar los códigos visuales y sonoros, etc.) el filme construye progresiva e indirectamente, sugiriéndola y dándola a entender, pero nunca mostrándola en sí misma, la naturaleza monstruosa del Conde Drácula.

c. Punto de inflexión (segmento 20b)

El punto de inflexión se ubica en el momento en que queda demostrado, con absoluta certeza, que Drácula es, en efecto, un vampiro. En el segmento 20b, John pregunta a Van Helsing qué pudo haber causado las heridas de Mina. Como una respuesta a la pregunta, el “Count Dracula” es anunciado por la sirvienta. Drácula se hace presente. Al verlo, los ojos de Mina se abren de par en par y comienza a observarlo con cierto deseo. John, un poco molesto, abre una caja de cigarros y toma uno. La caja, en uno de sus lados, tiene un pequeño espejo. Van Helsing, sorprendido, descubre que el Conde Drácula no se refleja sobre el espejo (la ausencia del Conde en el espejo se muestra a cámara). El profesor, indagador, enseña el espejo al Conde, justo en su rostro; éste, aterrado, lo rompe de un manotazo. Drácula se disculpa ante el Dr. Seward por su reacción (“I don’t like mirrors, Van Helsing will explain”) y se dirige a la puerta. Antes de irse, cierra con una frase: “For one who has not lived even a single lifetime, you are a wise man, Van Helsing”. La aterradora escena culmina con la explicación de Van Helsing, quien, pese a la postura escéptica de quienes lo acompañan, sostiene: “Dracula is *our* vampire”. Pues bien, es a partir de esta secuencia que queda demostrada la naturaleza monstruosa del Conde, ya visualmente, ya por la aserción de Van Helsing.

Ahora bien, los segmentos que se suceden en la trama (que nosotros identificamos como de ‘revelación’ y de ‘confirmación’) coinciden con los segmentos de revelación y confirmación de la transformación monstruosa de Mina Seward. De modo que, para abreviar las cosas, pasaremos inmediatamente al estudio del proceso de transformación de Mina, y completaremos lo que aquí queda pendiente desde su perspectiva.

VI. Proceso de transformación monstruosa de Mina Seward

Trataremos de demostrar aquí, de forma complementaria al análisis precedente, que el proceso de transformación monstruosa de Mina Seward (que va desde la muchacha inocente a la mujer vampira de Drácula) se construye merced a determinados mecanismos cinematográficos -y, podríamos decir, lingüísticos- que generan un conflicto visual en el modo en que el proceso queda presentado.

El proceso hacia lo monstruoso de Mina es, del mismo modo que en el caso del Conde Drácula, elaborado mediante la estructuración de la denotación en sucesivas capas de visibilidad. Como dijimos en el apartado anterior, la trama acumula progresivamente indicios (referencias *catafóricas*) que adhieren a la idea de que Mina será transformada en vampiro a causa de la unión de su sangre con la del Conde, hasta un punto de inflexión en el cual la unión de hecho ocurre, para terminar con revelaciones (referencias *anafóricas* al hecho) y las

posteriores confirmaciones del proceso. Se puede pues esquematizar el camino de revelación de lo monstruoso en Mina Seward del siguiente modo (figura 3):

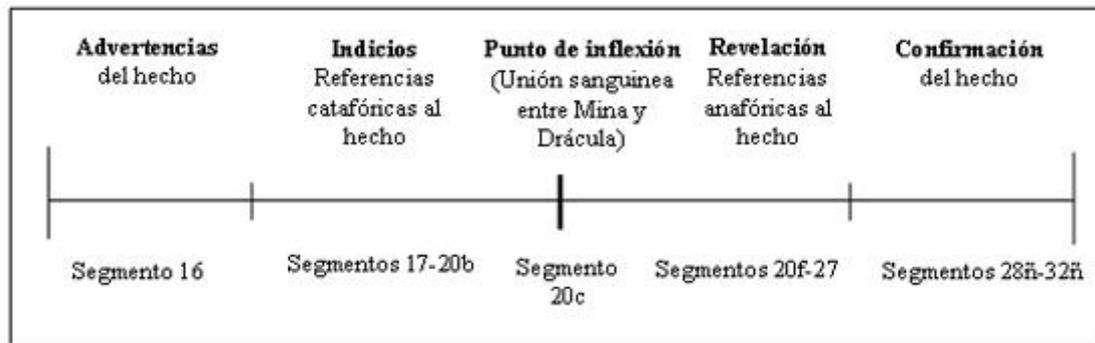


Figura 3. Proceso de transformación monstruosa de Mina Seward

Como hicimos en el apartado anterior, nos detendremos en las siguientes páginas en cada categoría de nuestro esquema, citando para cada una ejemplos relevantes del filme.

a. Advertencias (segmento 16)

La única advertencia verbal acerca de lo que va a ocurrir la pronuncia el Sr. Renfield, en el segmento 16. En el sanatorio del Dr. Seward, Renfield, en brazos del enfermero Martin, advierte con mirada demente a Van Helsing y al Dr. Seward:

RENFIELD

I'm warning you Dr. Seward. If you don't send me away, you must answer for what will happen to Miss Mina.

b. Indicios (segmentos 17-20b)

En el segmento 17, Renfield, encerrado bajo barrotes en su habitación del sanatorio, se alegra de ver nuevamente a su amo. Drácula parece hablarle con la mirada, en tanto que Renfield reacciona dramáticamente:

RENFIELD

No Master please. Please don't ask me to do *that*. Don't! Not her. Please! Please don't Master! Don't, please! Please! Oh don't!

Es el deíctico *that* lo que aquí debe interesarnos. El pronombre demostrativo 'eso' (*that*) funciona aquí, desde un punto de vista cinematográfico -y, si se

quiere, lingüístico- como *catáfora*, esto es, como recurso retórico que reenvía a algo que ocurrirá más adelante en el discurso. Por otro el pronombre personal ‘ella’ (*her*) indica que ‘eso’ está relacionado con una mujer. Con todo, ‘eso’ que Renfield debe hacer a alguna mujer, que es suficientemente monstruoso como para lograr que irrumpa en sollozos, y que ha de ocurrir en un futuro cercano, permanece como un completo misterio. Pero aquí, una vez más, la estructuración de la denotación revela parte del enigma. Si en el segmento 17 vemos a Renfield diciendo “Don’t ask me to do *that*. Don’t! Not *her*” y, en el segmento subsiguiente, se muestra a Mina durmiendo, entonces, la estructuración de la denotación construye un significado connotativo claro: Mina es la próxima víctima.

En el segmento 18, pues, como vimos, Drácula aparece en el dormitorio de Mina y se acerca a ella, con un subsiguiente primerísimo plano del rostro del Conde que no nos permite ver lo que ocurre. Seguidamente, en el segmento 20b, Mina, tras relatar su pesadilla, mira con cierto deseo al Conde, que se muestra por demás interesado en ella: lo que ha ocurrido en el dormitorio, y que no hemos podido ver, ha alterado la mirada de Mina, que ahora se dirige con cierto apetito sexual hacia Drácula.

c. Punto de inflexión (segmento 20c)

Luego de que (en el segmento 20b) se confirmara, como vimos, que Drácula es, en efecto, un vampiro y, en tanto, el agente del mal que está ocurriendo, sobreviene, desde la perspectiva de Mina, el momento crucial en su proceso de transformación. En el segmento 20c, en el jardín de los Seward, ocurre lo inevitable: *Drácula y Mina unen su sangre*. Pero aquí, nuevamente, tenemos un importante problema visual. Lo único que vemos es que Mina corre desde la puerta de su casa hacia los brazos de Drácula, quien la cubre con su capa. Este momento central en el film, sobre el que, se diría, gira toda la trama, esto es, la unión sanguínea, el enlace, por qué no, *sexual*, entre Mina y Drácula, jamás se muestra. La unión sanguínea con Mina, primer y principal objetivo del Conde Drácula, que marca narrativamente un punto de inflexión sin retorno en la trama, queda rotundamente negado a la vista.

d. Revelación (segmentos 20f-27)

En los sucesivos segmentos del filme, la unión entre Drácula y Mina quedará, poco a poco, revelada. En el segmento 20f, tras un grito de la sirvienta, Mina es encontrada en el jardín, tendida sobre el suelo. Drácula se oculta detrás de un árbol. Más adelante, en el segmento 23, Mina, confesando que un horror demasiado poderoso la confunde, dice lamentándose a John:

No, John. You mustn't touch me. And you mustn't kiss me, ever again...It's all over John, our love. Our life together. Oh no. No, no. Don't look at me like that. I love you John, you. But *this horror*, bewilders me.

En el segmento 26h, Renfield refiere su encuentro con Drácula del segmento 17.

RENFIELD

He came and stood below my window in the moonlight. And he promised me things, not in words but by doing them...by making them happen. A red mist spread over the lawn, coming on like a flame of fire. And then he parted it and I could see that there were thousands of rats, with eyes blazing red, like his only smaller. And then he held up his hand and they all stopped and I thought he seemed to be saying, 'Rats, rats, rats, thousands, millions of them, all red blood, all these will I give you if you will obey me.'

VAN HELSING

What did he wanted you to do?

RENFIELD

That which has already been done.

El pronombre demostrativo *that* funciona aquí otra vez como deíctico, pero como recurso anafórico: reenvía a algo anterior en el discurso. Eso, lo monstruoso, la unión sanguínea y sexual entre Drácula y Mina, ya ha ocurrido.

En la siguiente escena (segmento 27), Drácula, dirigiéndose a Van Helsing, refiere el hecho como consumado:

DRACULA

You are too late. My blood now flows through her veins. She will live through the centuries to come, as I have lived.

Más tarde (segmento 28b), John se sorprende de ver a Mina tan cambiada:

JOHN

Mina, you are so like a changed girl. Well you look wonderful.

MINA

I feel wonderful, I never felt better in my life.

Seguidamente, en el segmento 28d, Mina mira extasiada el cuello de John, que se sorprende de su mirada. Luego, en el segmento 28g, Van Helsing relata al Dr. Seward:

VAN HELSING

Seward, that which I feared from the beginning has happened, Dracula boast that he has fused his blood with that of Miss Mina.

Luego, Mina se demuestra extraña ante John:

MINA

Oh, but I love the fog. I love nights with fog...I love the night. That's the only time I feel really alive.

En ese momento, un murciélago revolotea sobre la pareja. John trata de espantarlo. Mina parece hablar con él: "Yes...yes...I will". Más tarde, Mina trata de atacar a John, pero Van Helsing lo impide con un crucifijo.

e. Confirmación (segmentos 28ñ-32ñ)

El segmento 28ñ confirma, definitivamente, todas las sospechas que se fueron acumulando hasta el momento. Mina, acongojada, finalmente confiesa, con fuertes connotaciones sexuales, lo sucedido:

MINA

Dracula, he...He came to me. He opened his veins in his arms and he made me drink.

Podemos concluir, entonces, que el camino hacia lo monstruoso en Mina Seward respeta el esquema de la revelación tal como lo concebimos. Primero, con advertencias al hecho; segundo, con referencias catafóricas a un hecho que ocurrirá; tercero, con el hecho en sí; cuarto, con referencias anafóricas al hecho ocurrido; en fin, con confirmaciones de que el hecho ha tenido lugar.

Este proceso de transformación monstruosa de Mina presenta, como hemos venido observando, un conflicto visual importante: lo monstruoso en Mina no se muestra abruptamente desde un comienzo, sino que se elabora en sucesivas

capas de visibilidad que permiten (re)construir la monstruosidad de lo que ocurre.

Así, con arreglo a mecanismos cinematográficos específicos (formas de estructurar la denotación, usos del *fade*, etc.) el filme construye progresiva e indirectamente, sugiriéndolo, pero nunca mostrándolo, el proceso de transformación monstruosa de Mina.

VII. Conclusiones

Ahora bien, nuestra hipótesis central, tal como quedó planteada en nuestra introducción, es que hay un conflicto visual en el modo en que se hace presente *lo monstruoso* en el *Drácula* de Tod Browning. A partir del camino que acabamos de recorrer, podemos concluir que hay en el filme cierto conflicto en el tratamiento visual de lo monstruoso. Lo monstruoso es de difícil acceso: el filme lo construye en círculos concéntricos que van haciéndolo progresivamente visible con arreglo a operadores cinematográficos específicos.

Las alusiones a lo monstruoso (tanto en el caso del Conde Drácula como en el caso de Mina) son elípticas y tangenciales, nunca directas y manifiestas. Más que una representación de lo monstruoso, hay en *Drácula* una perífrasis de lo monstruoso. Lo monstruoso se define, así, por medio de una estructura elíptica y gradual, a partir de la suma progresiva de índices que no son en, sí mismos, lo monstruoso, sino que lo aluden, sugieren y refieren indirectamente.

En el caso del Conde Drácula, el conjunto de indicios que se suceden desde el segmento 3 hasta el 20a adhieren a la idea de monstruosidad, pero siempre en forma de elipsis. El conjunto de cosas relacionadas con la naturaleza monstruosa del Conde Drácula, aunque presentes y aludidas como existentes, jamás aparecen en superficie.

En el caso de Mina, la trama acumula progresivamente indicios (referencias catafóricas) que adhieren a la idea de que Mina será transformada en vampiro a causa de la unión de su sangre con la del Conde, hasta un punto de inflexión en el cual la unión de hecho ocurre, para terminar con revelaciones (referencias anafóricas al hecho) y las posteriores confirmaciones del proceso. Pero lo monstruoso de su proceso es de difícil aprehensión visual.

En ambos procesos, pues, la dimensión visual de lo monstruoso es siempre conflictiva: el filme construye progresiva e indirectamente, sugiriéndola y dándola a entender, pero nunca mostrándola en sí misma, el carácter monstruoso de lo que está ocurriendo. Y este conflicto visual es el resultado

del uso de determinados mecanismos cinematográficos (formas de estructurar la denotación, usos del *fade*, formas de estructurar los códigos visuales, etc.), que permiten construir lo monstruoso sin recurrir necesariamente a técnicas visuales.

VII. Bibliografía

Arata, Stephen. 1990. The Occidental Tourist: Dracula and the Anxiety of Reverse Colonization. En: *Victorian Studies*. Londres: Summer.

Balázs, Bela. 1978 (1949). *El Film. Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Gustavo Gili.

Barthes, Roland. 1970. *Elementos de semiología*. Traducción de Alberto Mendez. Madrid: Alberto Corazón Editor.

Bellour, Raymond. 1979. *L'analyse du filme*. París: Albatros.

Brooks, Peter. 1993. What is a Monster? (According to Frankenstein). En: *Body Works*. Cambridge: Harvard University Press.

Cartwright, Lisa. 1998. Cine y ciencia. En: Mirzoeff, Nicholas. *The visual culture reader*. Londres: Routledge.

Casetti, Francesco y Federico Di Chio. 1991. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Drácula (Dracula). 1931. Director: Tod Browning. Productor: Carl Laemmle. Intérpretes: Bela Lugosi, Helen Chandler, David Manners, Herbert Bunston.

Metz, Christian. 1970. El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil? En: *Lo verosímil*. Biblioteca de Ciencias Sociales. Colección dirigida por Eliseo Verón. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

_____. 2002. *Ensayos sobre la significación en el cine*. Dos volúmenes. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Real Academia Española. 1984. *Diccionario de la lengua española*. Vigésima edición. Madrid: Espasa-Calpe, S.A.

Sadoul, Georges. 1950. *El cine. Su historia y su técnica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Traversa, Oscar. 1995. La figuración del cuerpo en los medios: un modo de tratamiento. En: *Cuerpos de papel*. Buenos Aires: Eudeba.

Verón, Eliseo. 1987. *La semiosis social*. Buenos Aires: Gedisa.