

José Abad

# EL VAMPIRO EN EL ESPEJO

CINE Y SOCIEDAD

© JOSÉ ABAD

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

EL VAMPIRO EN EL ESPEJO. CINE Y SOCIEDAD

ISBN: 978-84-000-0000-0

Depósito legal: Gr./ 0000-2013

Edita: Editorial Universidad de Granada

. . . Campus Universitario de Cartuja, Granada

Fotocomposición: García Sanchis, M.J., Granada

Diseño de cubierta: José María Medina Alvea

Imprime:

*Printed in Spain*

*Impreso en España*

*Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.*

*Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.*

*Los seres que llamamos vampiros existen;  
algunos de nosotros tenemos pruebas irrefutables de ello.  
Pero, aunque no contáramos con nuestra propia y desgraciada experiencia,  
las enseñanzas y crónicas del pasado son prueba suficiente  
para cualquier persona sensata.  
Admito que en un principio me mostré escéptico.*

*(Drácula, Bram Stoker)*

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN: <i>Lo que se de los vampiros</i> . . . . .	11
CAPÍTULO 1: <i>Sigilosas siluetas silentes</i> . . . . .	21
—El pájaro oscuro alza el vuelo . . . . .	22
—Morir, dormir, tal vez soñar . . . . .	28
CAPÍTULO 2: <i>Drácula goes to Hollywood</i> . . . . .	35
—Yo nunca bebo... vino . . . . .	36
—Descendencia y decadencia . . . . .	45
—La estrategia del hartazgo . . . . .	50
CAPÍTULO 3: <i>La casa de los horrores</i> . . . . .	57
—Ese oscuro objeto del deseo . . . . .	59
—Drácula se revuelve en la tumba . . . . .	71
—Colmillos, culos y tetas . . . . .	80
—Callejones sin salida . . . . .	86
CAPÍTULO 4: <i>Como plaga de langosta</i> . . . . .	97
—Invitación a la depredación . . . . .	99
—Spanish horror . . . . .	112
—Capillas ardientes . . . . .	131
—Almas en pena . . . . .	134
CAPÍTULO 5: <i>Bela Lugosi está muerto</i> . . . . .	145
—Regreso a la semilla . . . . .	146
—Ayer, hoy y mañana . . . . .	154
—Dulce pájaro de juventud . . . . .	160

CAPÍTULO 6: <i>El apetito es insaciable</i> . . . . .	171
—Príncipes de las tinieblas . . . . .	172
—Extraños vínculos de sangre . . . . .	181
—Pulp fiction . . . . .	193
CAPÍTULO 7: <i>Mi nombre es legión</i> . . . . .	205
—Yo nunca bebo... café . . . . .	206
—Vampiros, licántropos, videojuegos, franquicias . . . . .	215
—Dejadnos entrar . . . . .	221
—Desde el crepúsculo hasta el amanecer . . . . .	232
—El día de mañana . . . . .	238
FILMOGRAFÍA . . . . .	249
BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA . . . . .	273
ÍNDICE ONOMÁSTICO . . . . .	275
ÍNDICE DE TÍTULOS . . . . .	287

## *Introducción*

### Lo que sé de los vampiros

Los seres que llamamos vampiros han existido siempre. Los relatos en torno a criaturas sobrenaturales que se alimentan de sangre humana, quiero decir, existen desde la noche de los tiempos, alimentados por dicha obscuridad, alimentándola a su vez. Uno de los testimonios más antiguos lo tenemos en un jarrón de tiempos prehistóricos hallado en tierras de la actual Irán, decorado con un motivo inquietante: un ser bestial se abalanza sobre un hombre con intenciones que no dejan lugar a dudas. Las creencias en monstruos bebedores de sangre son milenarias. En la antigua Mesopotamia se hablaba de un demonio, Akakarm, que saciaba su sed en manantiales humanos. En el mundo grecorromano se temía a las lamias, seres con rostro de mujer y cuerpo de serpiente que chupaban la sangre a los niños, una leyenda viva en Europa durante la Edad Media. En las tradiciones árabes, hindúes o chinas se han desenterrado espantos afines.

El culto a la sangre es asimismo antiquísimo. Los ritos con derramamiento e ingesta de la misma se prodigan en cultos y culturas a lo ancho del planeta, a lo largo de los siglos, nutriendo mitos ancestrales. En numerosos campos de batalla, los vencedores han bebido la sangre de los vencidos en la convicción de que, al hacer así, se apropiaban de sus eventuales virtudes guerreras. Para David Pirie, «la correlación sangre = vida es tan antigua como la más vieja de las religiones» (1977: 12). Ninguna civilización es ajena a sus aspectos esenciales. Ninguna.

«Tan sólo ten cuidado de no ingerir sangre, porque la sangre es vida», leemos en el Antiguo Testamento (Deuteronomio, 12: 23), mientras en el Evangelio de San Juan escuchamos estas palabras de Jesús: «Quien coma de mi carne y beba de mi sangre tendrá vida eterna» (6: 54). Una «vida eterna» sujeta a todo tipo de especulaciones. Desde tiempos inmemoriales, el tema del muerto que regresa de la tumba turba el sueño de los vivos dando forma a miedos tenaces a propósito del Más Allá.

Bastantes testimonios pretéritos acerca de «muertos vivos» cabría aclararlos, hoy, a través de enfermedades como la catalepsia o casos de enterramientos prematuros, tristemente habituales en los períodos de grandes epidemias. No debiera sorprendernos que los infectados, sepultados al manifestarse los primeros síntomas del morbo, en la desesperación, escaparan del túmulo último convertidos en sujetos demenciales. Inspirados por el miedo, estos hechos se vivían desde el miedo. No debe sorprendernos tampoco el pánico de quienes, años más tarde, al exhumar cierto cadáver, encontraran el cuerpo movido, no yacente, y arañada la madera, rotas las uñas, desencajado el rostro; aquellas personas no habían hallado paz en la sepultura, sino la pesadilla que luego soliviantó el ánimo sensible, susceptible, de literatos como Edgar Allan Poe. Las profanaciones y robos de mausoleos y cadáveres —en algunas ocasiones, con destino a clases de anatomía— explicarían bastantes episodios de catafalcos hallados vacíos en una posterior apertura. El descubrimiento de cuerpos incorruptos, que en la actualidad se estudiarían a partir de causas geoclimáticas, en el pasado dio pábulo a inquietantes fantasías.

En la Europa medieval y cristiana, el vampirismo se confundió con la brujería, el satanismo y otras expresiones de rebelión contra la fe. Román Gubern recuerda: «en Europa oriental se creía que eran candidatos firmes a vampiros, tras fallecer, los suicidas, los excomulgados, los apóstatas, los perjurios, los niños que morían sin bautizar, quienes no recibieron ritos funerarios religiosos, quienes practicaban la brujería, etc.» (2002: 323). En virtud a cierto punto del dogma, la iglesia romana rechazó la existencia de los vampiros a partir del siglo XVIII, no así la iglesia or-

todoxa griega: si para ésta la incorruptibilidad del cadáver está relacionada con la presencia de lo demoníaco, para la iglesia católica la incorruptibilidad ha sido habitualmente signo de santidad, de modo que, para evitar tergiversaciones del credo, lo mejor era expulsar al no muerto del propio bestiario. Sea como fuere, la iconografía cristiana ha acabado dejando una honda huella en el folklore vampírico; recuérdese que las armas contra el vampiro son el signo de la cruz, el agua bendita, el agua corriente, que es símbolo de pureza, o la luz del sol, que lo es de la Divinidad. A esto se añade la identificación del vampiro con el murciélago, un animal cuyos hábitos y atributos han sido los del demonio en numerosas representaciones. Esa nocturnidad, esas alas membranosas, esos colmillos...

Por desgracia, el vampiro no ha sido únicamente un personaje legendario. El caso de la condesa Erzsébet Báthory refrenda ese tópico añoso de que ocasiones hay en que la realidad supera con creces a la ficción. Nacida en 1560 en los llamados pequeños Cárpatos, en la frontera con Eslovaquia, esta mujer contrajo matrimonio con Ferencz Nadasdy, quien, sorprendentemente para la época, le concedió vivir con absoluta independencia en varios castillos de su propiedad. Según se relaciona en las actas del proceso abierto en su contra —que incluyen textos de su puño y letra—, a la muerte del marido, la condesa habría segado la vida de unas 650 muchachas en apenas tres lustros y aniquilado alguna que otra familia en el empeño homicida de capturar a las hijas doncellas. La escena es sobrecogedora: «Como un verdadero vampiro —escribe David Pirie—, Elisabeth Báthory tuvo que desplazarse con frecuencia, arrastrada por su sangriento frenesí, en busca de pastos más ricos» (1977: 18).

La mujer intentó racionalizar esta psicosis asesina convenciéndose, o pretendiendo convencer a los demás, de que la sangre actuaba cual elixir de la juventud y la ayudaba a mantener la piel fresca y turgente. Román Gubern nos recuerda que existen importantes precedentes de dicha superstición: en la Roma imperial, Faustina, esposa del emperador Marco Antonio, bebía sangre de los gladiadores agonizantes —ignoro si directamente de las heridas— a fin de aumentar su fertilidad. En cuanto a la condesa Báthory, fue

condenada a prisión perpetua y emparedada viva en el castillo de Csesthe en donde murió en agosto de 1614. Para su Drácula, Bram Stoker se basó en esta sanguinaria condesa tanto o más que en el príncipe Vlad III de Valaquia. Ya lo advirtió David Pirie en su momento: «las fechorías de Vlad, estudiadas después hasta el último detalle no revelan nada verdaderamente vampírico y sí muchos aspectos absolutamente irrelevantes. Por el contrario, en el caso de la Báthory, los ecos de Drácula son irresistibles» (1977: 17).

Los seres que llamamos vampiros recibieron tal nombre a principios del siglo XVIII; las noticias de muertos salidos de sus tumbas para alimentarse de los vivos que se comentaron en Francia a finales del siglo anterior, referentes a hechos acaecidos en Rusia y Polonia, todavía recurrían al término ruso (*upierz*) o latino (*stripes*). La etimología de la palabra «vampiro» es dudosa. Aunque se haya especulado con un origen griego o turco, la mayoría de los estudiosos se decanta por una matriz eslava, seguramente serbia, del término. El gran predicamento de esta superstición en zonas rurales de los Balcanes explica este inesperado préstamo lingüístico; su enorme y rápida difusión se debió a diversas declaraciones sobre exhumaciones selectivas y «ejecuciones» de cadáveres llevadas a cabo en aquella región, en aquel siglo. Por estas crónicas sabemos que los remedios contra el vampiro eran ya los canónicos: se debe atravesar su corazón con una estaca para clavar el alma al suelo y separar la cabeza del cuerpo; se debe reducir a cenizas todo ello y dispersarlas en las aguas de un río cuanto más caudaloso, mejor. Algunos escritos mencionan la posibilidad de combatir la influencia del no muerto comiendo pan amasado con harina impregnada de su sangre: una especie de «antihostia» —así la llama Román Gubern— que estrecha los vínculos del vampiro y el Anticristo<sup>1</sup>.

1. En «Tras la muerte del aura», Juan Carlos Rodríguez presenta así al rey de los vampiros: «Si el Diablo [...] es la inversión de Dios (de Espíritu a Espíritu), Drácula es sin duda la inversión de Cristo: de cuerpo a cuerpo, de sangre a sangre» (2011: 94). Rodríguez también habla del Murciélago como reverso de la Paloma que representa al Espíritu Santo en la tradición cristiana: «podríamos hablar de una inversión de la *Trinidad* propiamente dicha: el Padre (el Diablo), el Hijo (Drácula) y el Espíritu Santo (el Murciélago)» (2011: 84).

Entre los diversos episodios existentes, ninguno gozó de tanta repercusión como el de Medvedja (Serbia), en Transilvania. En torno a 1725 o 1726, un lugareño llamado Arnold-Paule confesó a sus vecinos haber sido acosado por un vampiro. Tras la muerte accidental del lugareño, se sucedieron cuatro decesos más; sus convecinos decidieron desenterrar el cuerpo del primero y hallaron «que el cadáver de Arnold-Paule, que llevaba 40 días bajo tierra, tenía todas las características de un archi-vampiro: su cuerpo estaba rojo; las uñas, el cabello y la barba estaban renovados; él estaba todo lleno de una sangre fluida que le corría por todas las partes del cuerpo. Se le atravesó ‘siguiendo la costumbre’ el corazón con una estaca puntiaguda lo que le hizo, se dice, lanzar un grito espantoso, como si estuviese vivo» (Gómez Alonso, 1992: 25). Idénticas medidas se emplearon contra las presuntas cuatro víctimas de Arnold-Paule. Aun así, el foco de infección no fue erradicado. En el invierno de 1731-1732 volvieron a manifestarse casos similares: «En el espacio de tres meses, diecisiete personas de diferente sexo y edad murieron de vampirismo; algunas sin estar enfermas, otras después de languidecer dos o tres días», comenta Juan Gómez Alonso (1992: 25).

Al exhumarse los cuerpos de unos cuarenta fallecidos en fechas recientes, leemos en el ensayo de Gómez Alonso, «se encontró a diecisiete con todos los signos más evidentes de vampirismo». Los diecisiete hallados culpables fueron ajusticiados ante los principales del lugar, varios oficiales del ejército y algún médico. Los resultados de la investigación hallaron un amplio eco en revistas de la época, empañando la imagen que de sí tenía el Siglo de las Luces, e inspirando una famosa obra del benedictino Agustín Calmet, *Dissertations sur les apparitions des demons et des esprits et sur les revenans et vampires de Hongrie, de Bohemie, de Moravie et de Silesie* (1746), que conocería dos reediciones en vida del autor y una tercera, en 1759, dos años después de su fallecimiento. Si no el mal, el miedo sí es contagioso. Y el vampirismo se propagó, alcanzando notoria popularidad en Alemania e Inglaterra, países ajenos hasta entonces a su influjo. Introduciendo una nota de sensatez, Voltaire escribió en su *Diccionario filosófico*:

«De 1730 a 1735 se ocuparon continuamente de los vampiros, los espieron, les arrancaron el corazón y los quemaron pero, al igual que los antiguos mártires, cuantos más quemaban más aparecían» (1977: 346).

En vista de su naturaleza epidémica, las «interpretaciones médicas» han abundado desde fechas tempranas; en principio, cimentándose en la leyenda. Según ciertas voces, quienes fallecían de peste tenían mayores posibilidades de transformarse en un no muerto; según otras, eran los vampiros quienes propagaban el morbo. A lo largo del siglo XX, desde planteamientos más rigurosos, el vampirismo se ha relacionado con la porfiria, la epilepsia o la esquizofrenia, pero la candidata más firme para esclarecer el origen o, al menos, los aspectos más llamativos del mito parece ser la rabia. Esta es la tesis de Bruce Wallace, quien, en 1979, sugería que el temor a los vampiros pudo originarse ya entre los moradores de las cavernas: «Durante las primeras etapas de la enfermedad quienes habían sido mordidos por murciélagos rabiosos irían internándose cada vez más en la oscuridad para escapar a la luz. Durante las últimas etapas emergerían de ella convertidos en locos agresivos que intentarían morder a los demás. Las nuevas víctimas de sus mordeduras harían que el ciclo volviera a empezar», suscribe Charles G. Waugh (1999: 10). A partir del análisis de una sintomatología específica, Juan Gómez Alonso se ha atrevido con un diagnóstico concluyente: la leyenda del vampiro debió de ser alentada y definida por las epidemias de rabia del siglo XVIII.

El vampirismo y la rabia tienen fuertes puntos en común. Se presentan como una zoonosis, una enfermedad susceptible de transmitirse entre seres humanos y animales, un aspecto que explicaría la creencia de que el vampiro se transforma en murciélago o en lobo: «Dado que estas metamorfosis son inadmisibles para la Ciencia, cabe pensar que la interpretación más adecuada sea la de que el observador apreciase las mismas características patológicas en el [infectado] y en los citados animales y tuviese tendencia a asimilar ambos estados» (Gómez Alonso, 1992: 70). Los enfermos de rabia y las víctimas del vampiro comparten unos

mismos síntomas: la agresividad y la tendencia a morder, la hipersexualidad, los trastornos de vigilia y sueño, la aversión a ver su reflejo en los espejos o el rechazo a olores fuertes —los del ajo, incienso o rosas silvestres—, así como la hidrofobia y la fotofobia, una extrema sensibilidad a la luz que los empuja a elegir las sombras como amigas de sus desplazamientos. No cabe duda: el morbo influyó en la leyenda, y ésta en aquél.

Paulatinamente, el monstruo devino mito; o sea, «una creación imaginaria que accede a la realidad al adquirir forma, al vivir su propia vida en la conciencia colectiva, de la cual es al mismo tiempo producto y catalizador» (Lenne, 1974: 62). Su conversión en ficción literaria no se hizo esperar. El personaje se consolidó lenta e inexorablemente a lo largo del siglo XIX, hallando en las tierras frías de la Europa del norte el interés y la sensibilidad imprescindibles para hacer de él lo que es, una entidad proteica. Por un lado, el vampiro evoca el mito de Fausto; por otro, abraza el apasionante tema del doble<sup>2</sup>: el vampiro sería una irradiación nuestra —de ahí que en las representaciones más ortodoxas no se refleje en los espejos— o una sombra nuestra —de ahí que no la proyecte—. El caudal de sugerencias no se agota en estos veneros. El vampiro puede representar el pasado que vuelve o se niega a desaparecer, el rechazo abierto al orden hegemónico o la semilla de lo oscuro sembrada en el alma humana. En tanto depredador, simboliza el hambre en todos sus sentidos, la ferocidad, la agresión. El cazador es un corazón solitario, un individuo al margen, en el borde, al otro lado. En su figura se condensan lo atávico y eterno, la pulsión de vida y de muerte, lo prohibido, lo oculto, lo silenciado, lo que está y no está. El vampiro, síntesis perfecta y perversa de Eros y Thanatos, es una especie de Don Juan de Ultratumba —así llamó Gérard Lenne a Drácula— que hace del deseo sexual una veta, una vena exclusivas.

2. Para Gérard Lenne, el doble está en el origen de todo mito: «La aparición de un doble que catalice las angustias e inquietudes inconscientes sólo es en apariencia una multiplicación de la personalidad; en realidad es una división, una partición, un estallido» (1974: 86).

Los Señores de la Noche se erigieron en musas inquietantes de poetas innumerables, de Johann Wolfgang Goethe («La novia de Corinto», 1797) a Rudyard Kipling («El vampiro», 1897), pasando por Percy Shelley («Balada», 1811), John Keats («Lamia», 1819) o Charles Baudelaire («La metamorfosis del vampiro», 1857). En el caso de Lord Byron, por ejemplo, el vampiro fue fuente de inspiración y viceversa. Me explico: Byron escribió un poema de temática afín en 1813, «El Giaour», y posteriormente inició y abandonó un relato, retomado y llevado a feliz término por su secretario personal, John William Polidori, en «El vampiro» (1819). Esta narración presenta al monstruo como un aristócrata distinguido y desalmado, Lord para más señas, cuya perfidia sólo es equiparable a su poder de seducción. No cabe duda de que, a grandes rasgos, Polidori se basó en Byron para esbozar su Lord Ruthven. Byron se desquitó de manera indirecta; el siglo le atribuyó esta obra durante un tiempo, pues su nombre vendía más que el del pobre Polidori (Para Goethe «El vampiro» era lo mejor que había salido de la pluma de Lord Byron). A ésta seguirían infinidad de narraciones; citemos siquiera los títulos de E. T. A. Hoffman («Vampirismo», 1828), Prosper Mérimée («La Guzla», 1828), Théophile Gautier («Clarimonda o La muerta enamorada», 1836), James Malcolm Rymer («Varney el vampiro», 1847), Alexandre Dumas («La dama pálida», 1848), Joseph Sheridan Le Fanu («Carmilla», 1872), Guy de Maupassant («El Horla», 1886), Arthur Conan Doyle («El parásito», 1892), hasta llegar a esa *summa poetica* que fue «Drácula» (1897) de Bram Stoker.

Si el vampiro fue agasajado por la ficción literaria en el siglo XIX, la ficción cinematográfica<sup>3</sup> tomó el relevo en la siguiente centuria. La etimología de la palabra «monstruo» adquiere especial relevancia en el Séptimo Arte: el sustantivo deriva del verbo latino «monstrare»: mostrar, enseñar, revelar... En la pantalla, el monstruo nos expone, nos delata. Así pues, el vampiro podría em-

3. Juan Carlos Rodríguez afirma que «el cine se convirtió así en el único espejo donde el vampiro podía reflejarse» (2011: 81). En los capítulos sucesivos veremos cuán descuidado ha sido este sugerente aspecto.

plearse como «unidad de medida» con el que tomarle el pulso a ciertas cinematografías, ciertos autores, ciertas épocas. Al no haber sido abordado de igual forma ni en todas partes ni en todo momento, el estudio de cómo lo han hecho unos y otros arrojaría haces de luz sobre los intereses en juego: ¿Qué toma o deja este o aquel film? ¿Qué refuerza o mitiga? ¿Qué añade, si realmente añade algo? ¿Qué elimina y por qué? El presente trabajo quiere indagar en cómo ha tratado el mito la gran maquinaria mítica del siglo XX y, por ahora, el XXI. Ahora bien, en vista de que resulta prácticamente imposible dar cuenta de todo el cine generado por una cepa tan fecunda, me limitaré al comentario de las obras más relevantes o conocidas y de las corrientes más influyentes o llamativas.

No pretendo medirme con una bibliografía inabarcable, como dijera aquél, sino enfrentarme a una filmografía lo suficientemente vasta y dar una visión lo más amplia del conjunto. De todos modos, reconozco y agradezco la guía ejercida por estudios previos de Gérard Lenne, David Pirie, Antonio José Navarro, Pilar Pedraza o José María Latorre, entre otros. La acción crítica se basa en una sencilla metodología: se trata de evaluar qué cuenta cada texto en un contexto determinado, prestando atención al modo de contarlo, la puesta en escena. Hechas estas aclaraciones, no conviene demorarse más; tenemos por delante un siglo y un centenar de películas.

Léase lo que sigue como el relato de lo que ha sido.

## Capítulo 1

### Sigilosas siluetas silentes

La psiquiatría moderna conoce por «vampirismo» un cuadro patológico caracterizado por la propensión del enfermo a la ingesta de sangre y la necrofilia. Anticipándose a dicho diagnóstico, la voz popular calificó de tales a asesinos célebres por su *modus operandi* y el número de sus víctimas. Juan Gómez Alonso enumera algunos casos: «Entre los más conocidos figuran: el sargento Bertrand, que a mediados del [siglo XIX] fue conocido en Francia como *el vampiro* (por su patológica tendencia a profanar cementerios y violar y mutilar a los cadáveres), Fritz Haarman, llamado *el vampiro de Hannover* (decapitado en 1925 tras ser acusado de homicidio y canibalismo), Peter Kuerten, *el vampiro de Düsseldorf* (ajusticiado en 1931 por matar y beber la sangre de una veintena de personas) y John Haig, *el vampiro de Londres* (ahorcado en prisión en 1949, tras reconocer que había bebido la sangre de numerosas víctimas)» (1992: 6-7). En sus primeros años, la ficción cinematográfica identificó el vampiro con el loco homicida; esta tendencia llega hasta el cine sonoro: *M, el vampiro de Düsseldorf* (*M, Mörder unter uns*, 1931) se inspira en la carrera criminal de Peter Kuerten. El éxito de las primeras adaptaciones de «Drácula» acabó con esta consanguinidad, y se agradece. No deben confundirse las casi inagotables sugerencias de una metáfora feroz con el burdo subrayado del psicópata.

En su libro «El vampiro en el cine», David Pirie cita diversos títulos del período silente —*Vampires of the Coast* (1909), *The*

*Vampire's clutch* (1911), *Vampires of the Night* (1914), etc.—, insistiendo en que carecían de contenido sobrenatural: «Muchas de estas películas utilizaban la palabra *vampiro* a manera de sinónimo de *femme fatale* o vampiresa. Existe sin embargo un cortometraje inglés, *The Vampire* (1913), en el que una mujer vampiro mata a dos hombres en la India, aunque no se transforma en un murciélago, sino en una serpiente» (1977: 34). Por mi parte citaré *Los vampiros* (*Les Vampires*, 1915-1916) de Louis Feuillade, un serial de diez episodios en torno a las aventuras de un intrépido periodista, Philippe Guérande (Edouard Maté), que persigue y combate una banda de encapuchados conocida como «Los Vampiros». El cabe-cilla (Jean Ayme) —que suele dejar un billete de visita firmado por El Gran Vampiro— se nos antoja un pálido émulo de Fantomás, protagonista de otro célebre serial de Feuillade.

La hueste del Gran Vampiro va vestida con trajes negros más vistosos que amenazantes, probablemente incómodos: en el primer episodio, uno de estos encapuchados se abanica para aliviar el calor. En la tercera entrega hará acto de presencia el personaje más recordado: Irma Vep (Musidora), cuyo nombre es un anagrama de la palabra *vampire*; la mujer comparte una misma inclinación por el crimen y el disfraz, pero a ella le sientan infinitamente mejor las mallas ajustadas que al resto. El serial festeja la estética del folletín y una poética de la oscuridad tan rudimentaria como entrañable; la atracción por el misterio se traduce en jardines a la luz de la luna y siluetas que se deslizan sigilosamente entre las sombras, sombras también ellas. En los títulos que siguen, en vez de ornato, las sombras serán cuchilladas de negrura.

#### EL PÁJARO OSCURO ALZA EL VUELO

No deja de ser intrigante que la primera adaptación oficial de «Drácula» —realizada por el húngaro Károly Lajthay en 1920— haya desaparecido y el más antiguo vuelo del pájaro oscuro a nuestro alcance sea un plagio, un doble falaz, como si la historia del conde debiera cimentarse necesariamente en la trasgresión. Cuentan que fue el decorador Albin Grau —al pare-

cer, una figura decisiva en la concepción final del film— quien sugirió a Friedrich Wilhelm Murnau la idea de llevar a la pantalla la novela de Bram Stoker. Para ahorrarse el pago de derechos de adaptación, el guionista Henrik Galeen reescribiría la trama a su gusto<sup>1</sup> pero, a pesar de los cambios, Florence Stoker reconoció los «préstamos» sin número de *Nosferatu, el vampiro* (*Nosferatu, eine symphonie des Grauens*, 1922) y no dudó en demandar a la productora. En julio de 1925, la justicia falló a su favor, exigiendo la inmediata destrucción de todas las copias existentes. Si el vampiro logró sobrevivir al fuego destructor la primera de infinitas veces, se debe a que el negativo había salido de Alemania. Ese mismo año, la viuda del escritor obtuvo otro éxito parcial al abortar el estreno de *Nosferatu* en Londres; éste reapareció tres años después y nadie consiguió impedir que la mirada alucinada de Max Schreck contemplara la platea con esa faz de bebé monstruoso en espera de su biberón de sangre.

*Nosferatu* toma (se apropia de) la estructura en dos partes de la novela, dos tiempos, dos geografías y dos movimientos bien diferenciados que abordan dos situaciones arquetípicas del género: la entrada en un mundo no regido por las mismas leyes físicas que el nuestro y la irrupción de lo anómalo en nuestra cotidianidad; o sea, un viaje a oscuros territorios (o al inconsciente) y la intrusión de lo obscuro (o de nuestras pesadillas) en lo que convenimos en llamar realidad. La acción se traslada a Bremen, año 1838. En sus compases iniciales, el relato anuncia la tormenta que está a punto de estallar a través de sutiles signos premonitorios: Hutter (Gustav von Wangenheim) lleva un ramo del jardín a su esposa, Ellen (Greta Schroeder), y ella le reprocha «¿Por qué has matado estas hermosas flores?», subrayando así su bondad y anticipando su propio sacrificio en la flor de la vida. Hutter trabaja para el in-

1. No era la primera vez que Murnau se apropiaba de una obra por métodos tan expeditivos: en *La cabeza de Jano* (*Der Januskopf*, 1920) había hecho otro tanto con «El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde» de Robert Louis Stevenson. Por cierto, Bela Lugosi tenía un pequeño papel en esta película.

quietante agente inmobiliario Knock (Alexander Granach) y, de camino al despacho, se encuentra con un conocido: «No es necesario correr —le espeta éste—. Nadie puede escapar a su destino». El lazo se ciñe alrededor del cuello de Hutter. Ese día, Knock lo envía a Transilvania a cerrar el contrato de compraventa de una casa: «Requerirá un pequeño esfuerzo, un poco de sudor y quizás un poco de sangre», explica.

Hutter emprende un viaje geográfico y emocional, muy común en el género, desde la incredulidad a la convicción. Al llegar a los Cárpatos, en una posada, el joven encuentra un libro sobre vampiros y otros seres de ultratumba («Nosferatu» significa «No muerto» en lengua serbia). La reacción de Hutter es reírse de cuanto lee; lo leído le servirá luego para comprender a qué se enfrenta. La gente del lugar se niega a acompañarlo más allá de cierto recodo del camino y él debe hacer el resto a pie; una didascalía advierte: «Cuando hubo cruzado el puente, los fantasmas salieron a su encuentro». Es el «punto de ruptura» del que hablara Gérard Lenne. Hasta aquí, la historia ha seguido derroteros aceptablemente racionales; a partir de aquí todo es posible. Hutter ha pasado al otro lado del espejo y Murnau sugiere esa alteración del orden a través del aceleramiento de la imagen para mostrar la velocidad anormal de la carreta que lleva a Hutter al castillo o la inserción de unos planos en negativo al atravesar los bosques de la región.

El conde Orlock (Max Schreck) es un hallazgo memorable. Repele cuanto atrae. Tiene un aspecto físico impactante: un rostro lampiño, cejas parecidas a estropajos, nariz aquilina y unos ojos alucinados que parecen ver o querer verlo todo. Orlock hace acto de presencia saliendo de debajo de una bóveda hundida en sombras, similar a un nicho. Su rígida manera de caminar, como si el cuerpo hubiera adoptado la forma del ataúd donde yace, combina cierta precariedad con una inquietante determinación. Nada que ver con la señorial apostura de Drácula. El componente sexual emerge en una memorable escena —que no proviene de Bram Stoker, sino de Theophile Gautier— copiada posteriormente en varias ocasiones: durante la cena, Hutter se hace una herida al cortar el pan y Orlock se inclina para chupar

el dedo ensangrentado: «resulta difícil no pensar que el homosexual Murnau estaba proponiendo una felación», señala Román Gubern (2002: 351). Al día siguiente, mientras escribe una carta a Ellen, una mosca interrumpe a Hutter; este sencillo apunte emponzoña una estampa en principio idílica. Nada de cuanto sucederá entre aquellos muros es tranquilizador.

Murnau, que se ha llevado la acción al terreno romántico, abre las puertas a lo turbulento. Y si la trama se inspira en Bram Stoker, su fragancia recuerda a E. T. A. Hoffmann. La segunda noche, al irrumpir el vampiro en el cuarto de Hutter, Ellen presiente el peligro a miles de kilómetros de distancia, llama a su esposo y extiende sus brazos hacia la izquierda del plano; en la imagen sucesiva, Orlock se gira hacia la derecha del encuadre como si hubiera escuchado el grito de la mujer. En respuesta a esta llamada viaja a Bremen, llevándose consigo varias cajas cargadas de tierra maldita. Hutter lo sigue atravesando el continente, mientras el conde hace la travesía en barco, idea tomada de Stoker (Reténgase para los anales del género ese magnífico contrapicado de Orlock caminando por la cubierta de la nave, los brazos ligeramente separados del cuerpo, las garras abiertas, avanzando hacia los últimos miembros de la tripulación). Cuando el barco entra en el puerto de Bremen, despacio, despacio, despacio, sentimos la presencia del mal a bordo.



1. *Nosferatu*

En consonancia con la exégesis romántica del mito, Murnau identifica al vampiro con una fuerza ancestral. Antes de su llegada a la ciudad, el profesor Bulwer (John Gottowt) muestra a unos estudiantes el ataque de una planta carnívora a un insecto: «Como un vampiro, ¿no es así?», comenta. A continuación, les enseña un pólipo transparente: «Como un fantasma», apunta. Orlock sería una evolución de estas criaturas primordiales, de ahí que resulte poco certero presentar *Nosferatu* como ilustración de la maniquea lucha entre el Bien y el Mal. El conflicto enfrenta la luz a las sombras, siendo las primeras lo racional y civilizado, y las segundas, lo irracional y atávico. Esta identificación del monstruo con un estadio primitivo llevó a Murnau a filmar en escenarios naturales, elegidos y plasmados con un exquisito gusto. La adscripción al universo romántico lleva aparejada un regusto por «lo medieval», exteriorizado asimismo en la epidemia de peste que Orlock va extendiendo a su paso.

Con el desembarco de Orlock se propaga el morbo por Bremen. Merced al tratado de vampirismo del que su marido no se separa, Ellen intuye la naturaleza real del peligro al acecho. En cierto pasaje, Ellen lee que sólo una mujer pura puede acabar con el monstruo, entregándole voluntariamente su sangre y haciéndole olvidar el canto del gallo, otro claro brindis al imaginario medieval de vírgenes inmoladas al apetito del dragón a fin de salvaguardar la comunidad. Ellen envía a Hutter fuera de casa, abre la ventana —pero el vampiro entrará por la puerta— y se le entrega. El conde será víctima de la avidez: postrado sobre el cuerpo de la mujer, succionando con delectación infantil, no se percata de la llegada del día y el sol lo fulmina, una aportación de *Nosferatu* al folklore transformada en dogma en títulos posteriores (En la novela de Bram Stoker, la luz solar debilita al vampiro, no lo destruye). Estos minutos finales son magníficos, si bien problemáticos: Murnau no priva a Orlock de la sombra, para incorporarla a su personal poética del claroscuro; en cambio, le deja el reflejo, y la ausencia de éste encierra un potencial poético único: al morder a Ellen, ¡ay!, vemos la escuálida figura de Orlock en un espejo.

Si bien algún pormenor ha envejecido mal, *Nosferatu* no ha perdido ni su poder evocador ni un ápice de su fuerza visual (A los instantes reseñados, añadiría el plano de Orlock, de pie en una barca, que se desplaza sin que nadie mueva los remos). En la película, todo es significativo, además de extremadamente eficaz. El hombre, en un permanente coqueteo con la destrucción, es responsable de la liberación del Mal, entendiendo por «Mal» todo cuanto suponga una amenaza para el individuo o la sociedad. El vampiro representa lo oculto, lo que se perpetúa en estado latente, la pulsión de muerte. Para Siegfried Kracauer, Orlock sería un exponente del «tirano», una figura recurrente en la Alemania de entreguerras, la que había depositado sus esperanzas expansionistas en el *káiser* Guillermo II y aún habría de depositarlas en Adolf Hitler; no obstante, la tentación de establecer equivalencias entre la epidemia de peste y la plaga nazi que estaba incubándose, siendo intensa, no ha lugar. Es lícito interpretar cualquier obra como síntoma de su tiempo; verla como profecía resulta espinoso. En la mortandad causada por la peste, más que un vaticinio, debiéramos ver el apremiante recuerdo de la Gran Guerra y la carnicería de las trincheras.

Edgar G. Ulmer, colaborador y amigo de Murnau, contaba que éste nunca se mostró particularmente interesado por el cine fantástico. De ser cierto, el desinterés no le impidió rodar una de las primeras Obras Maestras del género, si no la primera. *Nosferatu*, el sueño abisal de un poeta magistral, es una incursión audaz en el mito y su muy alargada sombra se extiende hasta nuestros días. La película funciona asimismo como una fácil, empero implacable, metáfora del cine. La pantalla es el otro lado del espejo<sup>2</sup>, un territorio no sujeto a nuestras leyes físicas en donde toma cuerpo aquello que tememos. Al entrar en la sala oscura, el espectador sigue el camino de Hutter al cruzar el puente. Penetra en el cubil

2. Gérard Lenne dejó escrito: «Si la invención del cine marca una etapa decisiva en la historia de la humanidad, es debido a que la pantalla supone un nuevo espejo, pero además un espejo vivo, que escapa a todo control» (1974: 85).

de la bestia, se hospeda entre sus muros decrepitos, cae rendido ante el influjo del monstruo, y cuando sale a la calle, una vez terminada la proyección, se lleva la infección consigo, y contribuye a su propagación. En el género fantástico, la cámara es un monstruo al par de los monstruos de la pantalla. Para Pilar Pedraza: «El género fantástico y de terror es en el que más énfasis pone la cámara no sólo como ojo ciclópeo sino también como personaje, monstruo al acecho y, si llega el caso, boca succionadora» (2004: 272-73).

MORIR, DORMIR, TAL VEZ SOÑAR

*Vampyr, la bruja vampiro* (*Vampyr*, 1931) habría nacido del deseo manifiesto de Carl Theodor Dreyer de adentrarse en los resbalosos terrenos de lo sobrenatural; un deseo que andaba concretándose en imágenes dispersas, no en una figura precisa. Después de barajar diversos monstruos, el cineasta danés se decantó por el más poliédrico de ellos. Quería un monstruo equívoco, no unívoco. Antes de fijarse en los relatos de Joseph Sheridan Le Fanu que habrían de servirle de base —«La posada del dragón volador» (1871) y «Carmilla»—, Dreyer tanteó la novela de Stoker, de la cual deriva el planteamiento inicial: la llegada de un viajero a «un lugar otro». El fracaso comercial de *La pasión de Juana de Arco* (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928) no impidió que Dreyer rodara su nuevo film en unas condiciones de libertad envidiables gracias a la participación del barón Nicolás de Gunzburg, quien, tres décadas más tarde, confesaría que se moría de ganas por entrar en el mundo del cine. Esa libertad que decimos impregna *Vampyr*; las limitaciones son las de la técnica o, si se quiere, las del talento, no las impuestas por una industria deseosa de recuperar el dinero invertido, una cuestión que retomaremos en el siguiente capítulo.

Según Nicolás de Gunzburg, Dreyer y él se habrían conocido en una fiesta de disfraces, no se me ocurre lugar más a propósito para alimentar la leyenda. El barón sostenía que el cineasta aceptó su candidatura porque hablaba francés, inglés y alemán, y Dreyer pensaba rodar la película paralelamente en estos tres idiomas; en consecuencia, él eligió un seudónimo —Julien West— que fuera re-

conocible en dichas lenguas. El episodio tiene visos de ser cierto: estamos en los primeros años del sonoro y las dobles (o triples) versiones fueron una solución provisional, previa a la implantación del doblaje (A pesar de todo, *Vampyr* es un híbrido: todavía mantiene un pie en territorio silente). Inicialmente, Nicolás de Gunzburg debía de intervenir sólo como actor. Al presentarse las primeras dificultades económicas, se hizo cargo de la financiación. Sería su única experiencia en este ámbito: «Nunca pensé en financiar otra película por dos buenas razones. La primera es la falta de tiempo, la segunda la falta de dinero. En un principio no se suponía que yo tuviera que ser el productor, pero el proyecto no avanzaba y decidí continuarlo», declaró en 1964 (Dreyer, 1999: 152). El rodaje se prolongó a lo largo de más de un año, entre la primavera de 1930 y el verano de 1931. La demora no supuso despilfarro; es más, los colaboradores habituales de Dreyer insistían en que éste se desvivía por no excederse en los gastos.

*Vampyr* fue rodada íntegramente en escenarios naturales. Este afán de realismo quizás parezca una incongruencia; no lo es, en absoluto. Al igual que Murnau, Dreyer estaba convencido de que el misterio no es un artificio, sino una faceta de nuestra existencia. No era necesario reconstruir ninguna escenografía especial en estudio; lo fantástico está fuera, en el mundo, esperando. El castillo es un castillo real, el de Courtempierre, y son reales las telarañas que visiten algunas paredes; Eliane Tayar, encargada de hallar las localizaciones, confesaría que el director echó al equipo al campo en busca de arañas de verdad: «Al final de la jornada habíamos cogido una centena. Nuestras cajas estaban llenas, temíamos que hubiera una carnicería. Las dispersamos por nuestra instalación, cerca de los viejos baúles, en el ángulo de las ventanas, en la chimenea, por todas partes. Alimentamos a las arañas con inocentes hormigas y moscas que habíamos atraído alevosamente hacia botes de confitura, miel ¡y un topo muerto y putrefacto reservado a tal fin!» (Dreyer, 1999: 144). A fuerza de paciencia, dijo, consiguieron que los insectos tejieran sus telas justo donde Dreyer quería (!).

La iglesia del final no es tal, sino una abadía, la de Bray, entonces una granja; el dueño la cedió gustosamente para el roda-

je. Tampoco era auténtico el cementerio de la colina; las losas y las lápidas, por el contrario, sí. Llevaron dos camiones con cinco toneladas de mármoles y barandillas herrumbrosas recogidas en la comarca, y el equipo al completo arrimó el hombro para descargarlos. Eliane Tayar cuenta que compraron muebles y trastos de todo tipo a las gentes del lugar; incluso el tratado sobre vampirismo es auténtico. Estos objetos arrastran un pasado, se abren a infinitas posibilidades futuras, y saberlo nos condiciona. A pesar de haber sido citadas infinidad de veces, debo necesariamente repetir las palabras que Dreyer dirigió a sus colaboradores antes de rodar un solo plano: «Imaginaos que estamos sentados en una habitación; una habitación ordinaria, normal. De pronto nos enteramos de que, detrás de la puerta, hay un cadáver. Al instante la habitación en la que nos encontramos queda absolutamente transformada: todo en ella tiene otro aspecto; la luz, la atmósfera han cambiado, aunque físicamente sean las mismas. Esto es porque nosotros hemos cambiado, y los objetos son como los vemos. Éste es el efecto que yo quiero conseguir».

Las didascalias iniciales advierten que el protagonista (Julien West) —David Gray en la versión francesa, Allan Gray en la alemana— es «un soñador, un fantaseador», lo que invitaría a sospechar de cuanto sigue. El recelo de que, en vez de una experiencia al límite, el relato sea una alucinación, fruto de una psique levantisca, persiste, insiste a lo largo del metraje. Sabemos de la profunda religiosidad de Dreyer, de su fe en un orden trascendente, pero ni siquiera esto invalida la clave psicoanalítica. ¡Quién dice que los hechos en Courtempierre no están ocurriendo en el mundo de detrás de los ojos de Gray! *Vampyr* comienza cuando el protagonista ha atravesado el puente, el «punto de ruptura». Al llegar a una aldea cerca del río, Gray se encuentra a un campesino con una guadaña al hombro que a sus ojos se transmuta en una personificación de la Muerte (Lo fantástico es una cuestión de mirada). Esta visión deviene aviso de cuanto está por vivir, tal vez soñar.

En la posada, Gray encuentra una habitación reservada a su nombre. Estando en la cama, recibe una inesperada visita; un hombre (Maurice Schutz) entra en el cuarto y pronuncia una fra-

se: «Ella no debe morir». A continuación le entrega un paquete con una advertencia: ha de abrirlo sólo en caso de que él, el portador, muera. Gray sale al exterior, a un mundo sin día ni noche, anclado en un crepúsculo perpetuo, el reino de la anomalía. Una sigilosa silueta se refleja en el cauce de un río y, sin embargo, no hay nadie en la orilla. En una fábrica abandonada, Gray descubre sombras sin cuerpo proyectadas contra la pared; escucha música y ladridos sin ver orquesta o perro alguno. También oye el llanto de un niño... Pero éste quizás exista; pudiera tratarse de una nueva víctima de Marguerite Chopin (Henriette Gérard), la bruja vampiro. Un médico (Jan Hieronimko) le sale al paso negando la presencia de ningún crío (En una habitación, en cambio, hemos visto el minúsculo esqueleto de un bebé, ¿una víctima anterior de Marguerite?). Nada más abandonar Gray la fábrica, en una de las poquísimas escenas en que él no está en el plano (y que pondría en entredicho la tesis de la alucinación), el médico ayuda a la bruja Chopin a salir de su escondrijo. En otro apunte genuinamente fantástico, un cráneo se gira al paso de la anciana.

Entre tanto, el protagonista llega al castillo. El dueño no es otro que el hombre que entrara en su cuarto en la posada; tiene dos hijas, la angelical Gisèle (Rena Mandel) y la más terrenal Leone (Sybille Schmitz), que está gravemente enferma y custodiada por dos monjas. Gray llega en el preciso instante en que alguien —él ve una sombra— asesina al dueño de un disparo. Con su muerte, puede abrir el paquetito que le entregara y descubre un volumen: «Extraña historia de los vampiros» de Paul Bonnatt. El joven lee con sumo interés el tratado, cuyas páginas se presentan a la manera de los intertítulos del cine mudo (Sería lícito preguntarse si, en lugar de iluminarle los hechos, este libro no se los inspira). Coincidiendo con una visita del médico, Leone sale al jardín y es atacada por Marguerite. Gray y Gisèle ahuyentan a la vieja y devuelven a la enferma al lecho. En un magnífico primer plano, sirviéndose únicamente de la mímica de la actriz, Dreyer muestra cómo el mal está apoderándose de la muchacha: su rostro se ilumina por la ansiedad y se le dibuja una sonrisa obscena, que pone de relieve su dentadura. Debo citar forzosamente otra máxima de

Dreyer: «El rostro humano es un territorio que uno nunca se cansa de explorar».



2. *Vampyr*

Gray se presta a una transfusión de sangre para salvar a Leone. Debido a esto y a la tensión acumulada, el joven se desmaya en un banco del jardín. Entonces tiene un sueño —una pesadilla dentro de la pesadilla, tal vez— en el cual se desdobra y asiste a su propio enterramiento, una idea extraída de «La posada del dragón volador»: en unos magníficos planos subjetivos, Gray contempla desde el interior del ataúd cómo colocan y sellan la tapa, cómo se acercan varios rostros a contemplar el cuerpo yacente; entre ellos, el de la anciana vampira. Cuando comienza el cortejo se suceden planos de techos, árboles y casas en contrapicado. Gray despierta y sigue a un criado al cementerio. En el camposanto, el hombre abre la tumba de Marguerite Chopin y le clava una estaca en el corazón; la anciana se transforma en un esqueleto a ojos vista, un efecto explotado *ad nauseam* posteriormente. Al desaparecer la bruja vampiro, sus víctimas quedan libres, no así sus siervos; el médico se refugia en un molino y morirá aplastado y asfixiado en un depósito de grano (Que, inexplicablemente, no es un silo, sino

una especie de jaula). Gray se reúne con Gisèle en una estampa idílica, un *happy end* en toda regla. Terminada la pesadilla, llega el tiempo del ensueño.

En esencia, *Vampyr* pone en escena una afanosa búsqueda en el campo de la composición, la iluminación y, en menor grado, el sonido. Respecto a otros trabajos de Dreyer, llama la atención la constante movilidad de la cámara, como si ésta respondiera al estado de agitación de los personajes. La película participa asimismo de la herencia expresionista —Paul Schrader escribió que está plagada de «fetiches visuales del expresionismo»—; no obstante, su atmósfera, siendo sombría, es vaporosa, evanescente<sup>3</sup>. En la banda sonora se trabaja a conciencia el fuera de campo y escasamente los diálogos; éstos son raros y deficientes, aunque se integren bien en el conjunto: «[Las] escasas voces humanas resultan maullantes, ahogadas, casi inaudibles, como corresponde a un universo espectral», escribió Pilar Pedraza (2004: 273). En lo que respecta a nuestro tema, *Vampyr* es un dechado de sugerencias. En su búsqueda del origen del miedo (en el mundo, en la psique), Dreyer ensaya una idea que podría resumirse así: el miedo surge cuando lo que no debe ser *es* y lo que no debe estar *está*.

El hallazgo esencial, como en Murnau, se halla en la representación del no muerto: una anciana de aspecto venerable que, al atacar, se convierte en una tolvenera de hambre y odio. Marguerite Chopin está en las antípodas de la juvenil languidez de Carmilla, su presunta inspiración; su aspecto se asemeja más al de esas madres castradoras de la tradición puritana, lo que entreabre una puerta nunca franqueada luego, al menos hasta donde yo conozco. El vampiro no se entronca con el asunto reprimido, sino con el agente represor, el fanatismo, el despotismo religioso (No

3. Quim Casas recuerda que el singular tono visual de *Vampyr* tuvo su origen en un hecho fortuito: «Durante un visionado del copión, Dreyer y su director de fotografía, Rudolph Maté, observaron que una toma había quedado muy gris por culpa de un foco mal colocado que se había proyectado sobre el objetivo de la cámara. El efecto les gustó y decidieron repetirlo durante toda la filmación, dirigiendo una falsa luz hacia el objetivo» (*Dirigido por...*, núm. 388, Abril 2009).

deja de ser enigmático que no combatan a Marguerite con ningún signo sagrado). También Dreyer exagera la naturaleza vampírica del cinematógrafo, insistiendo en la cámara más que en la pantalla. Pilar Pedraza diría: «Ni la vieja Chopin ni sus grotescos secuaces atemorizan, aunque la película sí lo haga. El vampiro es la cámara, o espejo donde la realidad oculta se refleja oscuramente. Si la vieja desapareciera seguiríamos siendo inquietados por el film» (2004: 269).

Una vez terminado el rodaje, Dreyer sufrió una grave depresión que exigió su internamiento en un sanatorio; tardaría diez años en ponerse de nuevo tras las cámaras. La pésima recepción de *Vampyr* debió de contribuir al derrumbe; el barón Nicolás de Gunzburg recordaba que en Berlín fue abucheada. Dada su precaria distribución, su influencia será muy limitada y tardía. Otra circunstancia explicaría el nulo impacto. En tanto veía la luz esta bruja vampiro, Drácula había desembarcado triunfalmente en Estados Unidos.