

# EL SUJETO Y SU DOBLE: DE CÓMO JONATHAN HARKER SE DISFRAZA ANTE LA MIRADA DE *NOSFERATU*<sup>1</sup>

Tonia Raquejo

Esta es una reflexión sobre algunos aspectos de la transformación que sufre la mirada del sujeto contemporáneo; una transformación posiblemente pareja al todavía más complejo proceso de mutación que se produjo en el pensamiento y que, podríamos estimar, resultó, en gran medida, de las exploraciones que el individuo realizó en torno a su propia identidad. La pérdida de la identidad tal y como se entiende tradicionalmente (esto es, la destrucción de un yo unitario en el que me reconozco) es uno de los grandes hilos conductores que traba el complejo tejido del individuo actual. Este «actualidad» tiene, sin embargo, un valor pretérito que se extiende a los orígenes del pensamiento contemporáneo, de ahí que, en estas páginas, me proponga explorar el fenómeno de la identidad contemporánea desde sus comienzos, y para ello lo haré a propósito de la interpretación cinematográfica que Murnau hace en 1921 de la novela de Bram Stoker *Nosferatu* (1897).

<sup>1</sup> Este texto fue presentado más ampliado como conferencia dentro del curso *Miradas excentricas* organizado por Piedad Soláns en la Fundación Pilar i Joan Miró de Palma de Mallorca en mayo de 1996.



El desajuste de la mirada comienza con la autoexploración que inició el sujeto contemporáneo a través de la búsqueda de sí mismo, lo que le condujo a un desdoblamiento del yo. El yo desdoblado provocó un cambio perceptivo sustancial, pues el sujeto pudo entonces contemplarse desde dos lugares, en un aquí y en un allá<sup>2</sup>; y aunque éstos serán puntos de vista extremos y contradictorios, el sujeto desdoblado accederá a una realidad nueva al poder contemplarse simultáneamente desde dos lugares. En esta realidad las contradicciones del adentro y del afuera, así como las divergencias entre el yo y el otro (y por extensión las distancias entre el sujeto que contempla y el objeto observado) tienen la posibilidad de resolverse mediante el desenmascaramiento de la mirada del «otro».

Con los orígenes del pensamiento contemporáneo la alteridad (es decir, la conciencia de un «otro» que también somos nosotros) fue progresivamente fracturando la unidad individual, esa mismidad del sujeto cartesiano que resolvía las dudas de la entidad del ser mediante la correspondencia entre el pensar y el existir. La ruptura con el yo cartesiano se produce a mediados del XVIII, coincidiendo con la separación entre arte, belleza y bondad que Baumgarten inicia en su *Aesthetica* (1750 y 1758). Cuando el arte dejó de conducirnos hacia la bondad o dejó de perseguir la belleza, comenzó a explorarse y lo hizo desde su otra cara (hasta este momento celosamente oculta). Esto es, la fealdad, el terror y el instinto; el arte se libera así de su condición ética y de ese modelo estético preestablecido de acuerdo a un canon ideal, que bajo el signo de la razón, había dominado el pensamiento artístico de épocas anteriores. Con ello, la propia Ilustración sembró las semillas de su propia destrucción al dejar paso al lado de lo oscuro.

<sup>2</sup> El yo desdoblado no puede ni debe reunirse, pues es esta distancia que mantiene consigo mismo la que genera una relación dinámica que construye al sujeto. Como ha señalado José Luis Pardo en su libro sobre *La intimidad* (Valencia, Pre-Textos, 1996, pp. 153-164), el yo tiene una naturaleza espacial; es decir, es un ser único que puede ocupar dos lugares simultáneamente.

Tonia Raquejo (1958) es profesora titular de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid. Ha publicado *El palacio encantado* (1989), *Los placeres de la imaginación* de Joseph Addison (1991) y *Land art* (1998).



Este lado oscuro del arte se reivindica mediante lo sublime, preconizado por la escuela sensitiva inglesa del siglo XVIII (encabezada por Joseph Addison y continuada por Edmund Burke, entre otros<sup>3</sup>). Lo sublime fue entonces definido como la pasión que el sujeto experimenta hacia algo que le produce un «agradable horror». Es decir, sublime es ese poderoso sentimiento contradictorio que experimentamos ante algunos objetos, sujetos o pensamientos que, si bien tienen la propiedad de atraernos con la fuerza de un imán, también nos repelen por el miedo que nos producen. En otras palabras, como lo sublime nos empuja al peligro ineluctable, nuestros instintos de conservación se activan ante esa amenaza ordenándonos el rechazo; no obstante la atracción de lo sublime es tan grande, que no podemos reaccionar y, así, somos succionados por su fuerza contra nuestra voluntad.

Lo sublime es todo aquello que nos produce terror porque no podemos conocerlo ni mediante nuestros sentidos, ni mediante nuestra razón. La muerte, el infinito o la eternidad son conceptos inaccesibles a la razón que nos producen desazón y temor, de la misma manera que aquellos objetos que contemplados por la noche, a media luz, nos intimidan, pues parecen ser más fantasmagóricos que reales y, por eso, no respondemos racionalmente ante ellos. Es decir, una percepción obtusa, oscura o ininteligible permite que nuestra imaginación se active y complete aquello que nuestros ojos no pueden ver con claridad. En este caso, son nuestras sensaciones subjetivas interiores, es nuestra mirada interior, podríamos decir, la que acaba por configurar al objeto exterior, al que evidentemente transformamos en ese percibir. La ignorancia es, pues, causa de lo sublime, ya que al no ver claramente, es decir, al no conocer o comprender, inventamos. Ahora bien, puesto que inventamos de acuerdo con nuestras sensaciones subjetivas, sólo podemos conocernos —ya que así nos vemos materializados u objetivados— a través de las diferencias que hemos establecido entre el objeto presencial y el imaginario, y que serán ambos interpretados como reales. Esas diferencias entre la realidad del objeto presencial y la realidad del imaginario son las diferencias de *lo mismo*, de *mí mismo*, que pasaremos a considerar.

<sup>3</sup> J. Addison, *Los placeres de la imaginación*, Londres, 1712 (Madrid, Visor, 1991); E. Burke, *Indagación filosófica sobre... lo bello y lo sublime*, Londres, 1757 (Murcia, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1985). Para un recorrido sobre lo sublime como categoría estética el trabajo de Samuel Monk (*A Study of Critical Theories in XVIII-Century England*, The University of Michigan, 1935) es todavía el más exhaustivo; véase también J. Hipple, *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth Century British Theory*, Carbondale, 1957.



En realidad, lo que se indagó a través de lo sublime fue lo que conocemos hoy como el inconsciente en la terminología freudiana del psicoanálisis, y que en su acepción general indica esa vida psíquica que el propio individuo desconoce de sí mismo. Yo soy capaz de percibir sólo la mitad de mí mismo, aquella parte que puedo ver reflejada en el espejo, aquella de la que soy consciente; pero hay otro yo oculto, el que aflora en los sueños y en las fantasías, que permanece escondido en la oscuridad, y que, por tanto, en cierta manera, también invento, porque desconozco. Este otro yo afloró en los orígenes del pensamiento contemporáneo de forma monstruosa, y así fue primeramente explorado por la novela «gótica» romántica que surge precisamente al amparo de lo sublime. Me refiero a obras tan célebres como *La Bella y la Bestia* de Mdam. de Beaumont (1757), *Frankenstein* de Mary Shelley (1818), *Doctor Jekyll y el Sr. Hyde* de L. Stevenson (1886) y *Drácula* de Bram Stoker (1897). Todos ellos grandes mitos de la literatura que tienen un aspecto común: el desdoblamiento de los protagonistas en otros seres de naturaleza sublime, negativa y terrorífica. Es decir el desdoblamiento del sujeto en su «ello», por volver a la terminología freudiana.

Curiosamente, y coincidiendo con los trabajos que Freud publicó sobre el inconsciente<sup>4</sup>, el cine llevó a las pantallas los grandes mitos de la literatura romántica: *La Bella y la Bestia* de Jean Cocteau (1945), *Frankenstein* de James Whale (1932), *Doctor Jekyll y el Sr. Hyde* de Rouben Mamoulian (1932), además del *Nosferatu* de Murnau. El cine divulgó una versión visual que se diferenciaba de la original escrita no sólo por las interpolaciones y necesarias adaptaciones, sino, y lo que es más importante, por la interpretación más ambigua y, si cabe, todavía más dual de los personajes. Es decir, en las versiones cinematográficas desde los años veinte a los cuarenta (curiosamente período de entreguerras), los directores acentuaron el carácter polimórfico de la yoidad del sujeto, al que veremos desdoblado en otros yoes, todos enfrentados entre sí.

<sup>4</sup> El siglo XX se inaugura con la publicación de *La interpretación de los sueños* (1900) donde establece una clara conexión entre lo reprimido –lo excluido– como una experiencia negativa que olvida el sujeto como un mecanismo de defensa. Fue precisamente en los años veinte cuando Freud complicó más la construcción de un sujeto a base de ausencias, poniendo en tela de juicio sus teorías anteriores –*Más allá del principio del placer* (1920)–. El sujeto interiormente no sólo está compuesto por la oposición del consciente e inconsciente. El yo, el ello y el superyó se disputan el espacio del sujeto y actúan todos tanto a nivel consciente como inconsciente. La tarea imposible del sujeto consistirá en construirse como una república anexionándose el territorio del ello al del yo, manteniendo un tira y afloja con el superyó.



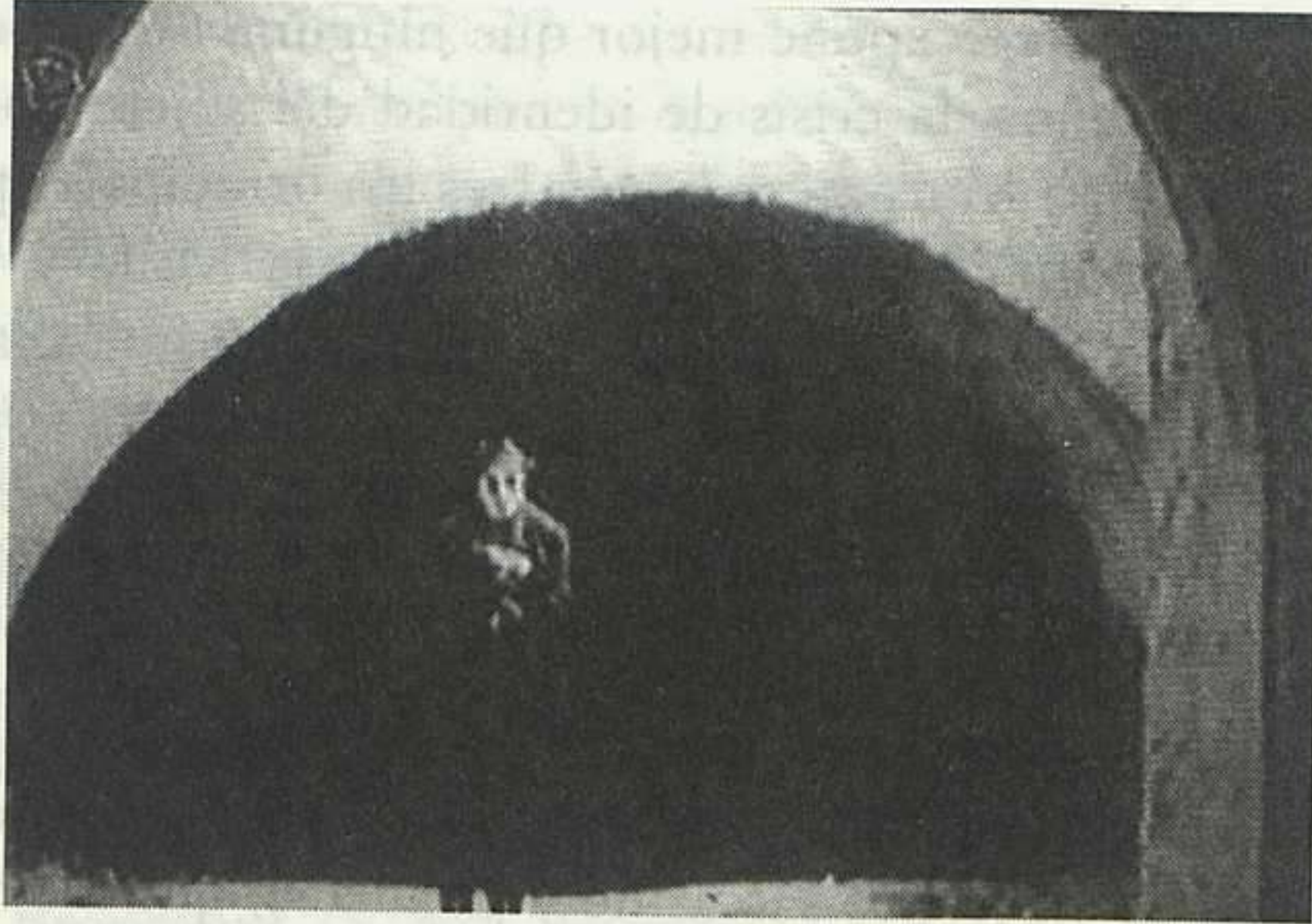
*Nosferatu*<sup>5</sup> creo que expone mejor que ninguna otra obra cinematográfica de esos años, la crisis de identidad del sujeto contemporáneo. En su película<sup>6</sup>, Murnau reduce a tres los principales personajes: Jonathan Harker un joven abogado, su esposa Mina y un conde, Drácula, llamado Nosferatu. Desde el principio, Jonathan y Mina quedan identificados a través de las imágenes y de los espacios que habitan con el mundo consciente, mientras que Nosferatu lo será con el inconsciente. La pareja Harker vive en Occidente (en Wisburg<sup>7</sup>), en un mundo conocido y civilizado donde impera la razón. El trascurso del tiempo está marcado por la lógica que gobierna la vida cotidiana. Una vez que Jonathan llega a Europa oriental, nota, no sin cierto sarcasmo y petulancia, que los horarios no tienen sentido, pues los trenes han dejado de llegar con la rigurosa puntualidad que caracterizaba al ferrocarril en Occidente: «Por lo visto, escribe en su diario, cuanto más penetra uno hacia oriente, menos puntualidad tienen los ferrocarriles. ¿Qué ocurrirá, pues, en

<sup>5</sup> Las primeras historias de vampiros se remontan a 1800, concretamente con la obra *Wake Not the Dead* de Johann Ludwig Tieck. Poco después, en 1816, Lord Byron acarió la idea de escribir una historia sobre vampiros que, finalmente, llevó a cabo su amigo John Polidori (*The Vampire*, Londres, 1819). Esta historia, que tuvo poca repercusión en el público en general, sirvió de base para las posteriores (*Varney the Vampire*, Londres, 1845, de James Malcom Rymer, fue la más popular antes de la gran obra de Bram Stoker). Se cuenta que la obra de Polidori (*The Vampire*, Londres, 1819) se gestó en esa célebre competición que el propio Polidori llevó a cabo con sus amigos Mary Shelley, Percy Shelley y Lord Byron, para ver quien escribía la historia más horrible. De ahí surgió otra de las grandes obras maestras: *Frankenstein* (Londres, 1818) de Mary Shelley. Sobre la literatura acerca de los vampiros véase *The Penguin Book of Vampire Stories*, Alan Ryan (ed.), Londres, Penguin, 1988.

<sup>6</sup> Murnau rueda la película entre agosto y octubre de 1921 con Prana film GmbH. Sin embargo, en 1923, la película deja de proyectarse debido a un pleito que la viuda de Stoker interpuso contra Henrick Galeen, el guionista de la película, por no haber pagado los derechos de autor. En julio de 1925, el tribunal ordena retirar la película y destruir todas las copias. Actualmente, Luciano Berriatúa está intentando reconstruirla. Sobre Murnau véase su excelente libro *Los proverbios chinos de F. W. Murnau*, Madrid, Filmoteca Española, 1990, 2 vols.

<sup>7</sup> Para evitar excesivas coincidencias con la novela de Stoker, Murnau cambió Londres por otra ciudad portuaria, Wisburg (en otras versiones Bremen). Los personajes también cambiaron de nombre: Harker se sustituyó por Hutter, Mina por Ellen y Drácula por el conde Orlok, un Nosferatu. La trama está claramente inspirada en la novela de Stoker, no obstante, Murnau se olvida de la moralidad cristiana —presente, aunque con muchas ambigüedades, en la novela— y se centra en la complejidad de mundos psíquicos que generan los personajes.





Nosferatu sale al encuentro de Harker (vemos la toma desde el punto de vista de Harker). Su cuerpo está enmarcado por un arco negro. En las secuencias siguientes aparece Harker entrando (vemos la toma desde el punto de vista de Nosferatu), su cuerpo sale de un arco blanco, lleno de luz.



El ataque de Nosferatu a Harker se ilustra mediante la poderosa sombra de Nosferatu que poco a poco avanza sobre el cuerpo de Harker para con –las manos en alto– introducirse en él paulatinamente. Las tomas siguientes (Mina despertándose e intentando hacer que Harker reaccione, seguida de Nosferatu levantándose tras el ataque) están editadas de tal manera que las direcciones de las miradas de Nosferatu y Mina se encuentran.



China?»<sup>8</sup>. Desde luego en Transilvania los horarios no tienen ningún sentido, pues allí domina un tiempo diferente al de la civilización de la que procede Jonathan: es el tiempo interior psicológico, aquel que el sujeto experimenta con la experiencia, con sus vivencias. Ese tiempo escapa al ritmo del tic-tac, se alarga o se acorta sin control, como si estuviéramos bajo los efectos de alguna droga o sufriendo los desvaídos de alguna fiebre alta. En otras palabras, ni el tiempo cronológico ni el espacio físico rigen los dominios del conde, por eso su castillo no figura en los mapas. Uno y otro, Jonathan y Nosferatu, viven cada uno en su mundo (el de la luz y el de las tinieblas respectivamente) sin interferencias hasta que Jonathan emprende un viaje para conocer al conde, es decir, para conocer el otro lado de su existencia, esa cara oculta donde habita el terror, la fealdad, el instinto y la muerte. El viaje de Jonathan será un viaje iniciático, una catabasis, un buscarse a sí mismo y explorarse por dentro, por su inconsciente.

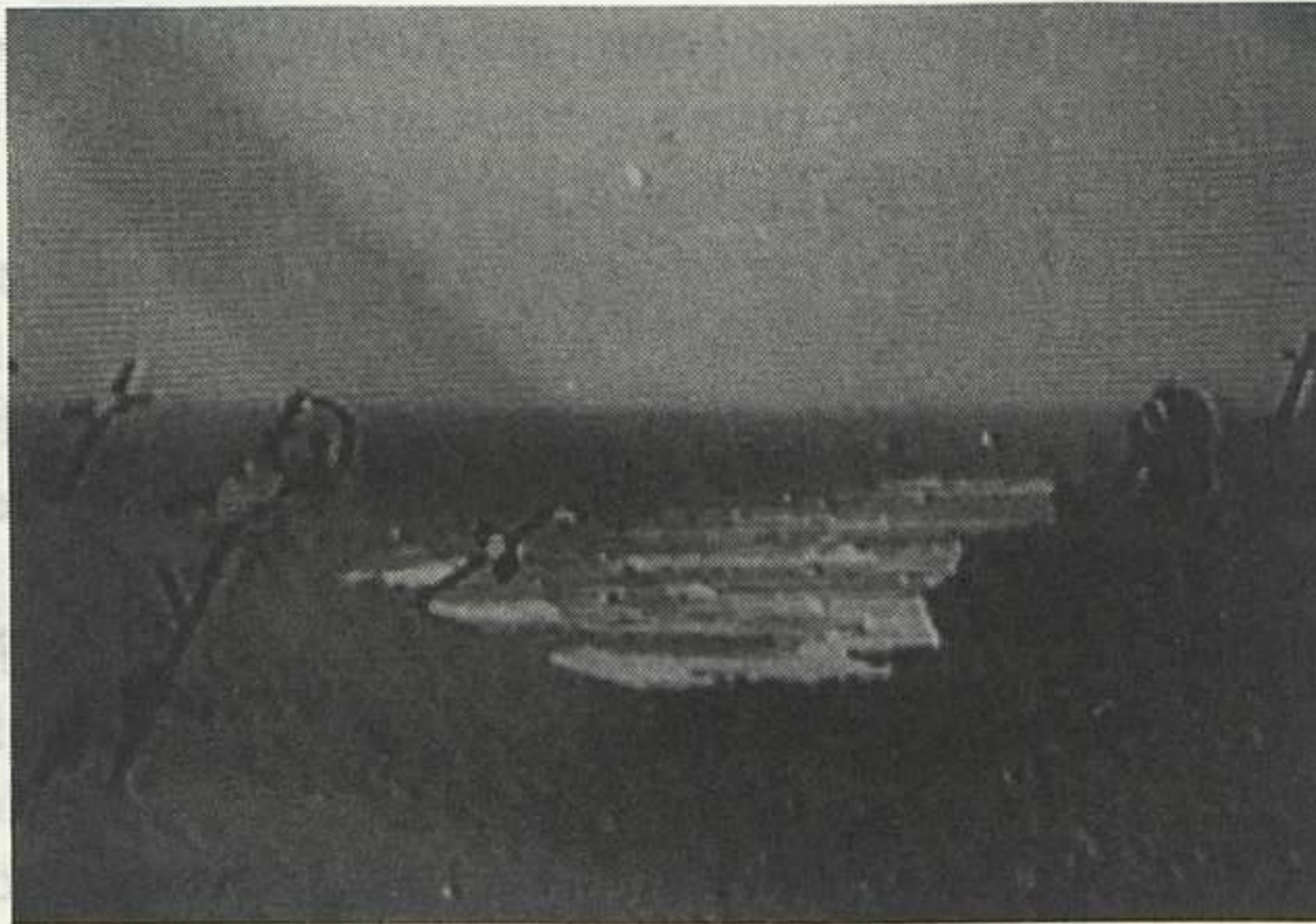
Así, en mi opinión, parece interpretarlo Murnau cuando inicia la película<sup>9</sup> con la imagen de Jonathan mirándose al espejo, una imagen que nos recuerda a la historia de Narciso, ese joven que murió cuando reflejado en las aguas de un lago se enamoró de sí mismo al conocerse. Ahora bien, por el contrario al bello efebo del mito griego, Jonathan se ve reflejado en el espejo sin verse, o más bien, reconociéndose sólo en la imagen que de sí ya conoce, una imagen superficial, propia de su inmadurez, cuya mirada le oculta otra<sup>10</sup>. Narciso, nos cuenta la mitología, se enamoró de sí mismo porque llegó a conocerse, lo que le impulsó a arrojarse en las aguas para intentar abrazarse (esto es, abrazar a ese sujeto que acababa de conocer) y morir. Pero la contemplación de Jonathan en el espejo no irá asociada a la metáfora del «conocete a ti mismo», por el contrario, en este caso, su reflejo va asociado al carácter tramposo del prestidigitador; y así enseña aquello que parece ser pero no es, porque su mirada le disfraza. Tendremos que esperar a que Jonathan se confronte sin espejos, frente a

<sup>8</sup> Bram Stoker, *Drácula*, Londres, 1897 (las eds. en castellano son numerosísimas, la de Plaza & Janes, Barcelona, 1986, contiene la primera parte del diario de Jonathan Harker que no fue publicado con la primera edición, y que suele suprimirse por su dudosa calidad literaria). La cita del texto puede encontrarse en la ed. castellana citada, p. 24.

<sup>9</sup> Puesto que la película original fue destruida (véase nota 6) la edición correcta y completa es todavía algo incierta. No obstante, todas las versiones editadas hasta ahora coinciden en presentar la imagen de la ciudad de Wisborg primero, seguida de la de Harker viéndose reflejado en el espejo acicalándose.

<sup>10</sup> Es interesante recordar aquí que una de las características de Nosferatu es la de no reflejarse en el espejo.





Mina dice (o cree) esperar a Harker, pero lo hace en lugares del dominio de Nosferatu con quien ya se comunica mentalmente.



Nosferatu llega a Wisborg en el barco fantasma (todos los tripulantes han fallecido). Sale de su guarida (el sótano) con precaución, mirando a sus alrededores. En esta secuencia se le ve respirando el aire por primera vez.



frente con su monstruoso doble Nosferatu. Para ello, deberá realizar el viaje que le conducirá a la alteridad.

Jonathan tendrá que romper su vida dichosa pero estúpida y banal (Murnau muestra algunas imágenes de su vida conyugal burguesa y superficial). Al igual que la bíblica pareja de Adán y Eva, los Harker vivirán felices en su paraíso mientras no coman del árbol del conocimiento, es decir mientras permanezcan sumidos en la ignorancia. La expulsión del paraíso es el castigo a la tentación del conocerse. Y así Jonathan es expulsado cuando acepta el trabajo que su jefe (un extraño agente inmobiliario) le propone realizar: viajar de Occidente a Oriente con objeto de visitar al conde Drácula de Transilvania que, como indica en su esotérica carta, desea comprar una casa en la ciudad de Wisburg. El agente inmobiliario —que parece conocer bien los gustos del conde— elige una vieja y ruinoso mansión ubicada, por cierto, justo enfrente de la casa de los Harker. Ambas casas, como veremos, vendrán a simbolizar el ámbito mental de cada uno de sus habitantes.

Pero empecemos por el análisis de los paisajes. Ya en Transilvania, la naturaleza va cambiando a medida que Jonathan se acerca a Nosferatu: el cielo se oscurece —como premonición del encuentro con su yo oculto— y los caminos son más agrestes, más inaccesibles, recogiendo así toda la iconografía romántica del paisaje sublime. El espacio umbral entre los dos mundos, el consciente y el inconsciente, estará representado por el paso del Borgo, aquí —en la película— un puente al que Jonathan llega ya de noche para acentuar el aspecto simbólico del terror que produce lo desconocido. Hasta este puente es conducido por los conductores del carruaje que ha contratado, pero a partir de aquí, los lugareños se niegan a seguir, aludiendo que «detrás de esas montañas ocurren cosas muy extrañas». El propio Jonathan tendrá que caminar, puesto que a ese sitio donde va nadie le puede llevar; él tiene que atravesar la barrera sólo y por su propia voluntad. Inmediatamente, al otro lado, un fantasmagórico carruaje sale a su encuentro. El siniestro cochero le conducirá a un mundo imaginario tras un viaje alucinante durante el cual Jonathan —que ya iba perdiendo esa confianza tan característica de la petulancia— sólo recuerda dar vueltas sobre el mismo lugar (¿sobre sí mismo, podríamos interpretar?). La simetría de ambos mundos vendrá acentuada por la inversión del revelado que Murnau manipula con objeto de indicarnos que lo que era blanco en el mundo de Hacker antes de cruzar al puente, será negro en los dominios de Nosferatu. Las luces y las sombras cobran, pues, un sentido simbólico convirtiéndose los verdaderos personajes de la película.



A la llegada del castillo (símbolo del lado oscuro de la mente de Jonathan) nuestro personaje comienza a entender que las leyes que rigen los espacios del conde tienen algo de mágico que él, desde la lógica, no puede controlar. Las puertas se abren y se cierran solas al margen de su voluntad. Pronto sabrá que esa es una cárcel mental y él un prisionero del mundo de las sombras<sup>11</sup>.

Es en este encuentro crítico entre Jonathan y Nosferatu, donde comienza la verdadera confrontación del yo y su doble. Así primero, Murnau nos enseña el punto de vista de Jonathan que ve al conde saliendo de un arco negro, del mundo de las sombras. Inmediatamente después vemos la misma escena, pero ahora con los ojos del conde, que observan la imagen de Jonathan saliendo de un arco lleno de luz. Seguidamente Jonathan se introduce con Nosferatu en el mundo de las tinieblas a través del arco negro del que el vampiro salió.

En estas secuencias grabadas con la mirada doble, Jonathan se mira a sí mismo, pero, sin embargo, no se ve, pues no se reconoce en el conde, quien aparte de tener un aspecto repugnante, vive solo y apartado en un castillo cuya arquitectura inhóspita, inaccesible, oscura y antigua contrasta con la de su comfortable mundo. Jonathan nota, además, las extrañezas en el comportamiento de su anfitrión. Cuando Jonathan descuidado se corta el dedo con un cuchillo y de él brota la sangre, el conde con movimientos lentos envuelve poco a poco a Jonathan, ahora ya víctima de este peculiar príncipe de la noche que tiene la extraña costumbre de dormir durante el día y la propiedad de introducirse en los sueños y de no reflejarse en los espejos como si fuera un fantasma. Es comprensible que Jonathan se muestre turbado ante el interés que muestra Nosferatu por el retrato de su esposa Mina, del que celebró especialmente su garganta. Fue al verla cuando el conde cerró apresuradamente el contrato inmobiliario: «Así seremos vecinos», le comentó Nosferatu a Jonathan mientras firmaba.

<sup>11</sup> Carl Jung ha sido, dentro de la historia del psicoanálisis, quien se ha encargado desde los años treinta de asociar los espacios físicos (fundamentalmente arquitecturas) a otros mentales simbólicos (estas asociaciones concluyen en *The Man and his Symbols*, Londres, 1964). G. Bachelard, inspirándose en Jung, escribió en 1957 *La poética del espacio* (México, FCE, 1984); aquí hace suyas también las palabras de Jules Michelet a propósito de los nidos de pájaros «La casa es la persona misma» (p. 135). La relación entre el espacio de la casa y los niveles de conciencia es muy utilizada en literatura. La buhardilla de los Höller en *Corrección* de Thomas Bernhard (Madrid, Alianza editorial, 1992) es un buen ejemplo.



Pronto Nosferatu ejercerá su poder sublime sobre Jonathan y como una sombra se apoderará de él. Pero, en las imágenes del ataque de Nosferatu a Jonathan no veremos al vampiro succionar la sangre de su víctima; aquí Nosferatu se sumerge como una sombra en el cuerpo de Jonathan superponiéndose. Es como si el doble entrara otra vez en el ser que le dio origen. Suponemos (pues no lo vemos) que Nosferatu le succiona la sangre, ya que Jonathan posee las dos marcas de los colmillos en su garganta. En cualquier caso, ya antes del ataque, Nosferatu habrá logrado dominar por completo a Jonathan quien, a pesar de su horror, queda como hipnotizado, sin conciencia ni voluntad para luchar contra el vampiro, es decir, queda sublimemente enajenado. Por el contrario es Mina quien desde su sueño intenta alertar a su esposo y le grita como para intentar despertarle de esa inconsciencia, pero sin resultado. A partir de este momento Mina sentirá la presencia de Nosferatu a quien esperará impaciente en su ciudad, aunque lo hará aparentemente bajo el nombre de Jonathan. Lo que ha sucedido es un efecto semejante al de los vasos comunicantes: Nosferatu se ha apoderado de la mente de Jonathan y Mina es parte de su trofeo. Para desvelarnos la relación que comienza entre Mina y Nosferatu, Murnau sigue la estrategia de la ambigüedad: mientras el guión de la película nos cuenta una cosa, las imágenes nos dirán lo contrario.

Sabemos que Nosferatu se siente atraído por Mina y que ella es el móvil que le llevó a comprar la casa ruinoso situada enfrente de los Harker. Nosferatu va, pues, en busca de Mina, para lo cual se ve obligado también a viajar, aunque, ahora a la inversa de las experiencias de Jonathan, pues de lo inconsciente Nosferatu irá al mundo de lo consciente. Nosferatu ha decidido subir a la superficie y dejar su escondrijo para conquistar el mundo de Jonathan, quien permanece ahora atrapado en el castillo. Éste a su vez, ya infectado por el otro, tiene la necesidad de explorar las tinieblas, bajar a lo más profundo de su ser —la cripta— para enfrentarse con esa terrible realidad. Jonathan entonces explora el castillo de su rival y lo halla escondido en la tumba<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> El sueño que experimentó el propio Jung es muy significativo a la hora de entender cómo asocia los distintos espacios con distintos niveles de conciencia. Como prueba de esta asociación Jung escribió: «Cuando estaba trabajando con Freud tuve un sueño de *mi casa*. Estaba en el primer piso, un confortable y acogedor salón de estar que estaba amueblado al estilo del siglo XVIII. Me quedé sorprendido al verlo, pues nunca antes había estado allí, y empecé a preguntarme como sería el piso de abajo. Bajé y encontré un sitio más bien oscuro con paredes gruesas y muebles pesados que debían ser del si-



Las contaminaciones entre estos dos personajes son, pues, mutuas. Así Nosferatu se dirige al dominio de Jonathan, mientras Jonathan explora, se acerca y descubre el dominio de Nosferatu. Ambos son intrusos, Nosferatu en el mundo de Eros, Jonathan en el Tánatos, dos pulsiones éstas, la del amor y la de la muerte respectivamente, que según Freud (*Más allá del placer*) marcan el horizonte por el que discurre la vida psíquica humana. Es la muerte enamorada y el amor que herido fenece. Y, como veremos, la muerte enamorada es mucho más poderosa que Eros.

A partir de este momento el viaje se invierte. Ahora del inconsciente (es decir, del Castillo de Nosferatu) nuestros personajes se desplazarán al consciente (Wisburg, la ciudad de los Harker) en busca de Mina. Cada uno de ellos elegirá un medio de transporte apropiado a sus poderes y condiciones. Jonathan viaja a caballo por tierra, un elemento, que por sus características estáticas y sólidas puede servirnos como símbolo de la estructura mental de Jonathan, tan apegada a lo tangible y visible. Mientras que Nosferatu viaja por mar en el barco «Demeter» (no en vano el agua es un medio que ya tradicionalmente se asocia en el psicoanálisis con la presencia de los sueños e imágenes del inconsciente). El extraño pasajero pronto causa estragos en la tripulación del barco hasta que todos mueren y, por fin, el monstruo, guiado por el fuerte viento,

glo XVI o incluso anteriores. Mi sorpresa y curiosidad incrementaron. Quise conocer más la casa. Así es que bajé al sótano, donde encontré una puerta que daba a un tramo de escaleras que conducían a una gran habitación abovedada. El suelo estaba hecho a base de losas de piedra y las paredes parecían muy antiguas. Examiné su composición y encontré que estaba hecha de cal y arena mezclados con lascas de ladrillo. Obviamente las paredes eran de origen romano. Me fui interesando cada vez más. En una esquina vi una argolla de hierro sobre una losa de piedra. Tiré de ella y vi otro tramo de escaleras que bajaban a una especie de cueva; parecía una tumba prehistórica que contenía dos calaveras, algunos huesos y restos de cerámica después me desperté» (*The Man and his symbols*, ed. de 1978, Londres, Picador, p. 42). Jung establece una serie de asociaciones que resultan muy interesantes en relación al personaje de Drácula y los espacios que habita. Así, el descenso es progresivo hacia el pasado más remoto - hacia los orígenes más desconocidos del ser humano. Paralelamente, además, según bajamos, incrementa la oscuridad y los lugares resultan más desconocidos, también más recónditos. La cueva, la tumba o cripta, es el lugar más lejano del cuarto de estar confortable. Uno representa las zonas más inconscientes del yo y el ello, otra las más conscientes. De ahí que cuando Harker visita la cripta de Nosferatu no hace sino *bajar* y explorar sus propios espacios mentales. En este sentido, es muy significativo el contraste entre las casas que uno y otro personaje habitarán en Wisborg: la de Harker estará amueblada con ese mal gusto abigarrado propio del burgués -confortables mesillas de camilla, encajes, lamparitas...- mientras que la de enfrente, esa que compró Nosferatu, es una ruina inhóspita y antigua.



símbolo de las fuerzas invisibles que levantan la pasión, arrastra el barco hacia su destino: el Amor.

Porque efectivamente Mina espera su llegada mientras tanto. Las imágenes que Murnau asocia a la espera de Mina aluden claramente a la presencia de lo inconsciente, por lo que debemos interpretar que Mina –aunque dice esperar a Jonathan– en realidad espera a Nosferatu. Por ello frecuenta lugares melancólicos donde puede escuchar el susurro inquietante de las fuerzas ocultas de la naturaleza y sentir la presencia del conde. Cada día Mina visita el cementerio de la playa, y con su mirada fija en el horizonte, espera la llegada del barco, que es el medio de locomoción que transporta a Nosferatu, todo un símbolo de su extraordinaria naturaleza procedente del más allá de los confines de la tierra. Hasta tal punto llega el poder del conde, que ejerce un efecto hipnótico sobre Mina, a la que Murnau nos descubre sonámbula, andando por la terraza en camisón, como atraída por una fuerza, por un imán cada vez más próximo: Nosferatu que la desea. Sus propias palabras nos revelan esta comunicación telepática, este sentimiento que ocultamente crece en ella: «Debo salir a su encuentro (dice Mina) ¡ya llega!».

¿Pero quién es el que realmente llega? Como por arte de magia Nosferatu y Jonathan entran al mismo tiempo en Wisburg, pero en direcciones diagonalmente opuestas; digamos que ambos personajes se cruzan como signo de la encrucijada que representan. Así a su llegada, Nosferatu, por fin sale de su guarida (de la bodega del barco) para ascender del ámbito de la cripta a la superficie, para trasladarse del adentro al afuera; por eso, al principio, mira a su alrededor receloso y tímido, pero también curioso y satisfecho, pues se dispone a aprender del mundo de la luz e iniciar otra vida. El monstruo quiere aprender a vivir como un ser humano en el mundo de los humanos para poder amar<sup>13</sup>. Así Murnau nos muestra –no sin cierto humor– un Nosferatu que, como cualquier humano cuando se cambia de casa, tiene que transportar sus muebles (que son los ataúdes) a la nueva residencia que habi-

<sup>13</sup> Es interesante señalar a este respecto las similitudes entre Nosferatu y Frankenstein. Ambos monstruos tienen que aprender desde el principio a vivir en el mundo de los humanos. Nosferatu no sólo se fija en el comportamiento para imitarlo y pasar desapercibido, se contamina de la naturaleza y sensualidad (sus sentidos comienzan a responder a estímulos antes desconocidos, por lo que el monstruo se humaniza). De la misma manera Mary Shelly dedica un delicioso capítulo al descubrimiento de Frankenstein de la luz, oscuridad, frío, calor...





Desde la ventana de su ruinoso casa, Nosferatu contempla todas las noches a Mina (cuyo dormitorio está situado justo en frente). Sus llamadas despiertan a Mina todas las noches.



Mina se decide a abrir la ventana con un gesto de entrega con claras connotaciones sexuales.



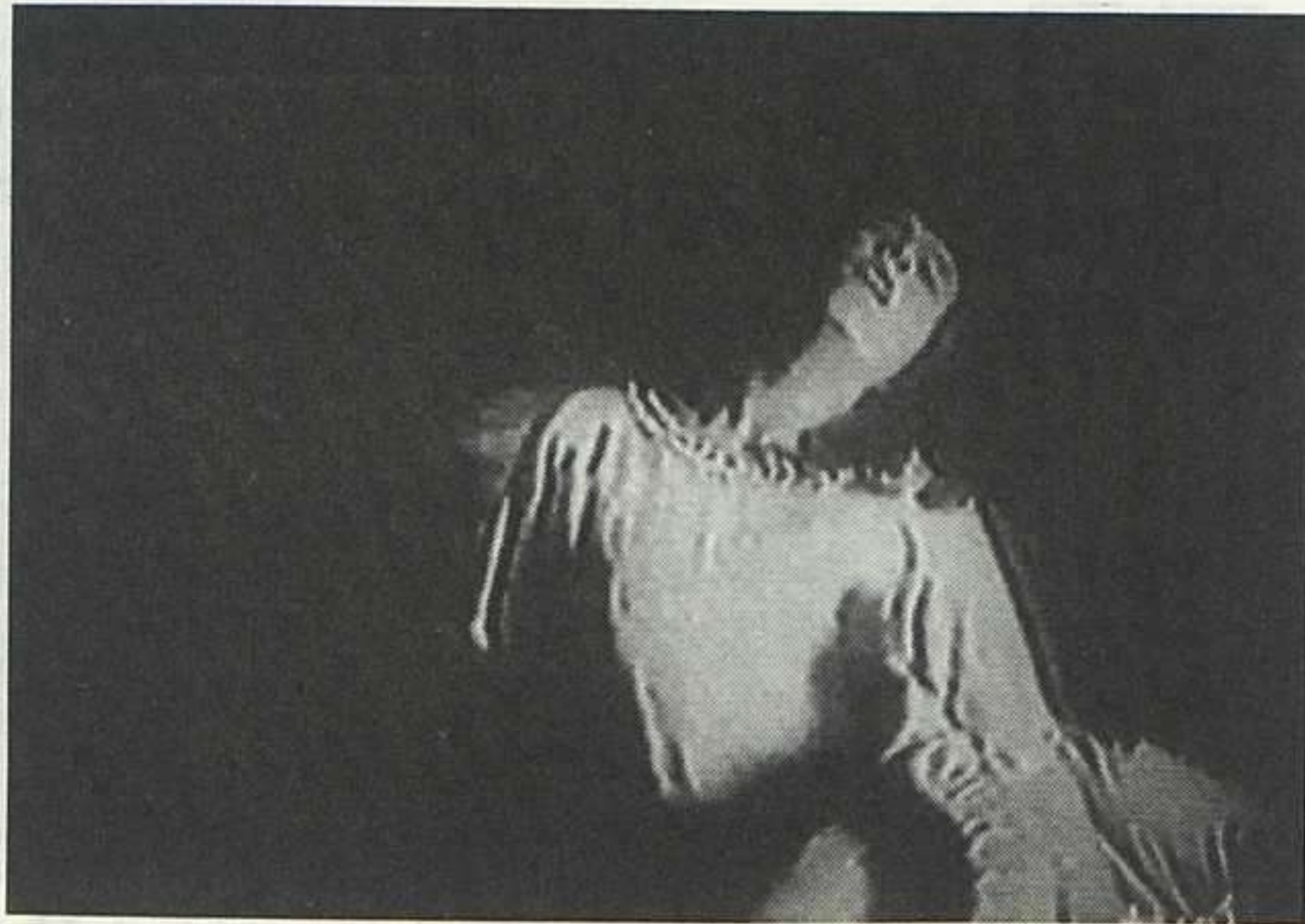
tará. Sincrónicamente Jonathan sale del coche de caballos cuando llega a la ciudad, y en el umbral de su casa recibe a Mina. Justo en el momento en que los esposos se besan, Nosferatu, fuera de la casa, lo siente: su rostro indica ahora una incipiente receptividad a lo sensual, casi feliz le vemos respirando el aroma del mundo de los vivos.

La atracción de Nosferatu hacia Mina es, no obstante, fatal, pues, sabe que ella le destruirá; pero es la ley que rige lo sublime: esa pasión que es irresistible a pesar de su peligro. De la misma manera Mina siente la atracción hacia Nosferatu, y por eso, a pesar de la prohibición de Jonathan, lee el libro que sobre los vampiros su esposo había dejado tan descuidadamente sobre la mesa del cuarto de estar. Allí, mientras borda un paño donde cose «te amo», Mina –siempre sentada al lado de la ventana, es decir, expuesta a la mirada de su vecino Nosferatu– no puede resistir la atracción que el libro ejerce sobre su curiosidad. El libro le desvela el secreto oculto: «Sólo una mujer de corazón puro podrá destruir a Nosferatu; aquella que, dándole su sangre, logre que el vampiro olvide el canto del gallo». En otras palabras, será destruido por una mujer que sea capaz de ensimismarlo, arrebatarlo de su conciencia e identidad, sublimarlo y enamorarlo hasta perder la vida.

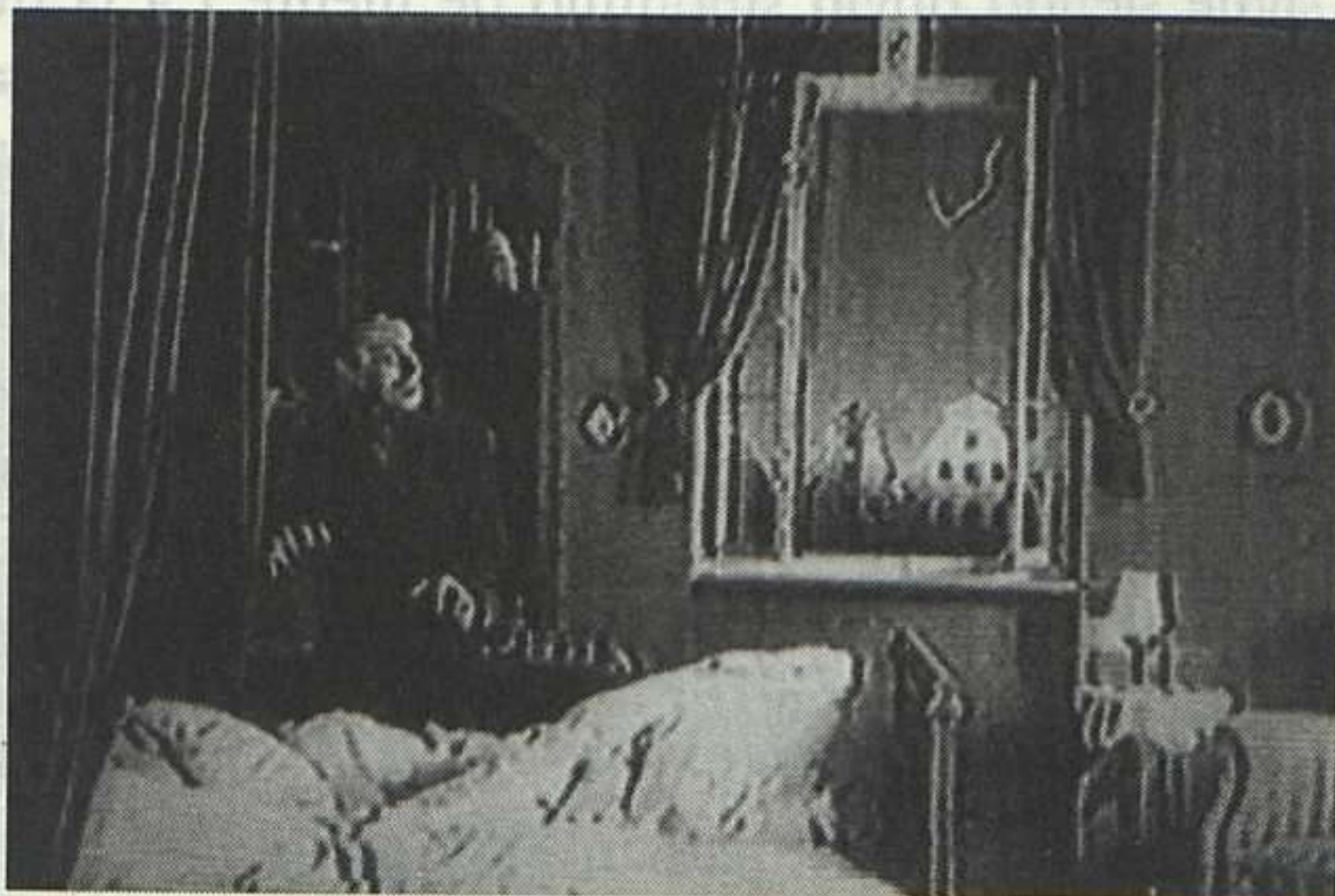
Podemos entonces imaginar a Nosferatu sonreírse satisfecho al otro lado, en su casa. Mina ya sabe cómo puede llegar a él y destruirle, pero es la única oportunidad: acceder a su encuentro. Pues, no olvidemos que el protocolo del vampirismo exige que el vampiro sea invitado a la casa (aquí sigue siendo obvio sinónimo de mente) a la que, de otro modo no tiene el derecho ni el poder de visitar. Mina, precisamente por su carácter especial (es frágil pero al mismo tiempo fuerte, sensible y dura, y desde luego más inteligente que Jonathan) no sucumbe, como su esposo, a los vapores narcóticos del vampiro. Su conciencia permanece despierta y alerta, por lo que está protegida de los ataques. La mente de Mina es infranqueable para Nosferatu, a no ser que ella libremente le permita el paso.

Toda la película podría interpretarse como un despliegue de la mirada de Mina que ve a Jonathan desde dos puntos de vista, desdoblado en dos naturalezas. Una de ellas, la de Nosferatu, ahora dominante y amenazante. La de Jonathan está debilitada, ha perdido sus poderes, no ha resistido al encuentro con su otro yo, y lucha contra él ignorándole, negando su presencia. Cuando descubre a Mina con el libro ella le confiesa que Nosferatu le contempla desde la ventana de su ruinoso casa todas las noches, todas las noches le vela, le susurra, le habla, le desea. Jonathan entonces se interpone, tapa con su cuerpo la





Tras entrar en el dormitorio de Mina, la sombra de la mano de Nosferatu se apodera del corazón de Mina.



Nosferatu ha estado ensimismado por Mina. Alarmado se da cuenta de que el sol ya ilumina con sus rayos la parte superior de su casa (que podemos ver a través de la ventana del cuarto de Mina). Nosferatu se ha corporizado y por ello aparece reflejado en el espejo que está detrás de su figura.



ventana, y pretende superponerse a su poderosa sombra para ocultarla.

La comunicación entre Mina y Jonathan se ha debilitado, e inversamente la de Mina y Nosferatu se ha intensificado. Desde su ruinoso casa Nosferatu persistentemente busca en la de Mina encontrarse con su mirada y parece implorarle un «déjame entrar», «déjame amar», «déjame morir». Es Tánatos que quiere entrar en la casa de Eros, es la muerte enamorada.

Las ventanas, simétricamente opuestas, serán los ojos a través de los que estos vigilantes puedan contemplarse y reconocerse<sup>14</sup>. La ventana es el umbral desde donde los dos mundos se exploran. Mientras tanto Jonathan, a su lado, se muestra acabado, es Eros que ciego y sordo nada percibe, está dormido, mentalmente muerto. Por eso Murnau nos muestra una imagen de Jonathan que pretende velar a Mina cuando duerme, pero que se rinde ante el cansancio y se duerme profundamente. Mina es quien está permanentemente despierta (consciente); de hecho, parece que ella le vela a él y no al contrario. Es más, Mina entiende que es imposible continuar así, y con un gesto entre cansado y hartado, da por inútil lanzar una voz de alerta que despierte a Jonathan (jamás podrá realmente despertarlo); el diálogo ya no tiene sentido por lo que, en vez de buscarle a él, Mina decide dejar entrar a Nosferatu. Nosferatu es, en Murnau, la encarnación de la muerte que causa la peste que azota a la ciudad. Su presencia –asociada a las ratas– destruye la vida de Wisborg, esa ciudad tan feliz y banal como lo era la vida de los Hacker antes del viaje de Jonathan a Transilvania. La presencia del «otro» genera una destrucción de los valores burgueses (posición social, familia, amor –es decir, tranquilidad afectiva– felicidad estancada en la ignorancia...). Cuando Mina abre la ventana de par en par y expone su cuerpo a la mirada de Nosferatu (siempre mirando, casi angustiosamente esperando) lo hace –según el guión– para salvar a la ciudad de la peste (sacrificio). Pero, para entonces, las imágenes ya han sido suficientemente ambiguas como para que nos hayamos percatado de una cierta atracción de Mina hacia Nosferatu. Cuando Mina abre la ventana (en

banal; queda la mirada torpe del miope que no puede ver su propia identidad, sólo su superficialidad. Jonathan ha perdido definitivamente

<sup>14</sup> Las ventanas desde las que se miran Nosferatu y Mina actúan como verdaderos ojos. A este respecto existen antecedentes muy expresivos en la literatura negra romántica, como las ventanas de *La casa Usher* (Londres, 1832) a las que Edgar Allan Poe describe en más de una ocasión como ojos. Poe trabaja con la misma idea que Stoker y Murnau: la casa no es sino un espacio mental que el sujeto recorre para verse y descubrirse. apariencia de felicidad que habíamos visto describir en las prime-





La luz disuelve a Nosferatu.

harto, da por inútil la... (jamás podrá realmente despertar); el diálogo ya no tiene sentido por lo que, en vez de buscarle a él, Mina decide dejar entrar a Nosferatu. Nosferatu es, en Murnau, la encarnación de la muerte que causa la peste que azota a la ciudad. Su presencia - asociada a las ratas - destruye la vida de Wisborg, una ciudad tan feliz y pacífica como lo es la vida de los Harker... presencia del «otro» genera una... posición social, familia, amor... ignorancia... cuerpo a la... mente espantosa... peste (sacrificio)... temeramente... asociación de...

Las ventanas desde las que se miran Nosferatu y Mina actúan como verdaderos ojos. A este respecto... como las ventanas de... cibe en más de una ocasión... Murnau: la casa no es sino un espacio mental que el sujeto recibe para verse y descubrir...



un gesto cargado de connotaciones sexuales) para recibir a Tánatos, lo hace para curar la peste que azota a la humanidad (ceguera) y devolvernos —como veremos al final— al Amor rescatado y regenerado.

Las imágenes finales son reveladoras. Al ver la ventana abierta, Nosferatu se dirige a la casa de Mina: atraviesa el umbral que divide a los dos mundos. En el de Mina le vemos entrar como una gran sombra cuya mano se aproxima al corazón de Mina para arrebatárselo; cuando Nosferatu cierra el puño para atraparlo, ella siente el dolor de ser arrebatada. La escena donde Nosferatu succiona la sangre de Mina (que ahora Murnau nos ha dejado ver en imágenes) ofrece un marcado carácter sexual (como consumación del acto de unión) del que carecía el ataque de Jonathan, donde, recordemos, Murnau no mostró las imágenes del succionar, sino la sombra del vampiro introduciéndose en el cuerpo de Jonathan.

Durante la unión Nosferatu ha estado absorto, sólo con el canto del gallo vuelve en sí, sorprendido de su propio descuido. Se levanta y aparecen los primeros rayos del sol; ahora es él quien pone su mano en su corazón, la sangre de Mina le ha dado corporeidad, cosidad, y por eso puede ahora reflejarse en ese espejo que Murnau colocó con este propósito detrás de su imagen. Nosferatu ya no es un fantasma y, sin embargo, con la luz desaparece. Cuando el sol ilumina su casa, su mente se llena de luz. Con una mano en el corazón dolorido y con la otra atravesando el vidrio (la ventana) que antes le separaba de Mina, se desvanece. Desaparece porque la muerte no puede morir, pero tampoco resistir en su naturaleza eterna la experiencia del amor. Mina aún con vida tiende sus brazos hacia arriba, con el gesto de quien recibe o toca a un espíritu, mientras pronuncia el nombre de Jonathan. Su esposo llega para verla morir. El acto de la entrega ya estaba consumado: Nosferatu le dio el amor (que le causó la muerte a ella), ella la vida a Nosferatu (que le hizo desaparecer); Ambos destruyeron sus imágenes en un acto heroico. Por el contrario, Jonathan, presa de su propia imagen, es el único que queda al margen de esta heroicidad, su mediocridad le ha cegado. Mina y Nosferatu se han ido, se han esfumado de un mundo banal; queda la mirada torpe del miope que no puede ver su propia identidad, sólo su superficialidad. Jonathan ha perdido definitivamente el paraíso del que había sido expulsado al iniciar su viaje catábico, su autoexploración. Por el contrario, Mina que junto a Jonathan también había sido expulsada, ahora lo ha reconquistado al haberse unido a Nosferatu. Su alianza con el yo oculto de Jonathan le ha permitido vencer esa apariencia de felicidad que habíamos visto descrita en las prime-



ras imágenes de la película, cuando el matrimonio Hacker llevaba una vida tranquila pero estúpida y superficial.

Es decir, para el sujeto expulsado de sí mismo, la reconquista del paraíso (esto es, la vuelta a uno mismo) va asociada al reconocimiento de su lado oscuro, que tiene una apariencia monstruosa (aquí también sinónimo de lo prohibido) por serle desconocida (no se trata, por tanto de valores morales)<sup>15</sup>. La llave que abre las puertas de ese mítico lugar está en la mirada, en el cambio que precisan los ojos para que puedan mirar y reconocer, como Mina reconoció a Nosferatu y éste a ella. Sólo Jonathan siguió con su disfraz: el de una apariencia de lo que no es. Lo que Murnau exige al espectador de su película es precisamente un cambio de mirada que le permita percibir las diferencias de lo mismo; una mirada que no busque la lectura retiniana de las cosas, ni el parecido, ni la semejanza, sino el reconocimiento del doble. Es decir, la experiencia de la alteridad, porque sólo en ella podemos mirar las cosas desde dos puntos de vista simultáneamente y acceder a una nueva realidad. Esta nueva realidad, qué duda cabe, altera la falsa tranquilidad de nuestros hogares mentales.

<sup>15</sup> Lo monstruoso no debe asociarse aquí en ningún momento con la maldad. No tiene, pues, ningún matiz moral. Lo monstruoso sublime surge en un contexto social e histórico caracterizado por la confrontación de otras civilizaciones (oriental, primitiva...) cuando el comercio se extendió a continentes antes desconocidos. Ese «otro» que aquí comentamos a nivel del sujeto, está presente también a nivel social: lo diferente, lo desconocido (que provoca ese estado psicológico de la curiosidad que tanto preconizaba la teoría del pintoresquismo en el siglo XVIII) es rechazado por la mirada torpe del mediocre, que como Jonathan pretende escudarse en el estancamiento de una imagen amable, superficial, falsa y cobarde. Esa diferencia hecha monstruosa, ese desconocimiento del «otro», da lugar a las minorías culturales y raciales, a la alteridad social y antropológica.