

«Oskar: ¿Quién eres?
Eli: Yo soy como tú...
Oskar: ¿Qué quieres decir?
Eli: ¿Qué miras? ¿Me miras a mí? ¡Pues chilla! ¡chilla!... Esas fueron las primeras palabras que te oí decir
Oskar: Pero yo no mato a la gente...
Eli: No, pero te gustaría hacerlo, si pudieras, para vengarte, ¿a que sí?
Oskar: Sí...»

«Abrió los ojos y no vio más que azul claro... velos de color rosa»: notas a *Déjame entrar**

Francisco Javier Gómez Tarín,
Iván Bort Gual y
Shaila García Catalán

Sangre fresca gélida

En los últimos años se ha venido fraguando una cierta eclosión en el escenario *mainstream* del relato vampírico, el auge de una temática casi ancestral que ha resurgido en el audiovisual contemporáneo debido sobre todo a las adaptaciones cinematográficas de la saga de novelas de corte neorromántico *Crepúsculo* (*Twilight*, 2005) de Stephenie Meyer, dirigidas al público adolescente.

En medio de esta vorágine vampírica, el canal de televisión por cable norteamericano HBO no dudó en jugar su baza, y en hacerlo de un modo completamente distinto al del escenario hegemónico que le servía de caldo de cultivo pero del que se tomaría sus características y acostumbradas distancias para crear una nueva serie acorde a su incansable apuesta por la calidad: *True Blood* (Alan Ball, HBO: 2008-). «Olviden esa pegajosa oleada de productos vampíricos que nos abruma: *True Blood* es otra muestra del poderío creativo de la mejor televisión trabajando a plena potencia. *True Blood* es más que una de vampiros» (MANRIQUE, 2010).

Desmarcada en esencia de este acostumbrado exceso inherente al engranaje de la *metrópoli*, pero que paradójicamente revertiría en última instancia en un nuevo *remake* hollywoodiense ajustado a esos mismos patrones

de la cultura comercial, se estrenaba en 2008 una película sueca, mucho más contenida, llamada *Déjame entrar* (*Låt den rätte komma in*, Tomas Alfredson) que adaptaba la novela homónima y coterránea del escritor John Ajvide Lindqvist. En ella se desarrollaba una nueva historia de vampiros, pero que poco o nada tenía que ver —especialmente en el apartado formal— con las películas de *Crepúsculo* o con *True Blood*. Perturbadora, pausada y terriblemente sombría, sus referentes eran mucho más cercanos a los *Nosferatu* de Murnau (1922) o Herzog (1976) que a sus parientes coetáneos. Fue en 2010 cuando las excelentes críticas recibidas y premios cosechados por la producción europea llamaron la atención de las arcas estadounidenses que, como acostumbran a hacer con despreocupada frecuencia¹, orquestarían *Déjame entrar* (*Let Me In*, Matt Reeves, 2010).

Déjame entrar a tres bandas: novela original, adaptación cinematográfica sueca y *remake* norteamericano son los tres vértices que dotan de sustento al presente texto, sobre los que se procede a cultivar su análisis. No obstante, éste no perderá de vista que hay algo en el texto —tome éste el semblante de imagen o letra— que se resiste a su traducción. Se trata de la materialidad del signifiante que hace del discurso algo que impide su transparencia comunicativa —que tanto Habermas se empeñó en defender— y el fácil intercambio. Hay algo, por tanto, en el texto que lo requiere y lo reivindica como propio, en el orden de lo absolutamente particular.

Aquellos ojos de fuego (recordados sobre estos ojos de agua)

Los habitantes de una comunidad rural quedan inconscientes durante horas. Un tiempo después sus mujeres advierten estar embarazadas de unos niños que, como se manifestará en un tercer tiempo, están malditos. Este hilo argumental arrebatará, para siempre, la correspondencia que hasta entonces se había dado, como si se tratase de un postulado de la naturaleza, entre la infancia y la inocencia. Se trata de la cinta *El pueblo de los malditos* (*Village of the Damned*, Wolf Rilla, 1960) uno de los primeros filmes en los que los niños —de pelo blanco y ojos de fuego— encarnan el mal agujereando la idea ilustrada del progreso parejo entre la civilización y el bien, posteriormente inquietante y correctamente versionada por John Carpenter en la película del mismo título de 1995. Como vemos, la ficción desmiente los ideales de modo que casi cincuenta años después aparece *La cinta blanca* (*Das Weisse Band*, Michael Haneke, 2009) que situada en 1913 —año en el que precisamente Freud escribió el caso clínico *Dos mentiras infantiles*— explora la máxima freudiana «hay algo en el hombre que no busca su bien», a través de un mal latente que se deja ver para anunciar que la Guerras Mundiales no fueron del orden de un nuevo acontecimiento sino el efecto de una violencia coti-

diana que se había estado gestando en lo íntimo de la sociedad.

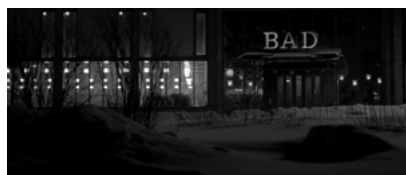
Aunque con *Ladrón² de bicicletas* (*Ladri di Biciclette*, Vittorio De Sica, 1948) el cine zarandeó para siempre la inocencia infantil como efecto de una sociedad cruda, solo fue a partir de los cincuenta cuando la niñez angelical mostró su tenebroso reverso. Así, abandonando la posición del desamparo y el victimismo, cobraron tintes siniestros que se acentuaron en los sesenta con la *nouvelle vague* y, definitivamente, se instalaron para siempre en lo demoníaco a partir de los setenta por el auge en esa década del cine de terror³.

Quien espere ver en *Låt den rätte komma in*⁴ una película de terror se encontrará con un gélido retrato de la inocencia, y un alegato de que ésta nada tiene que ver con la moral ni con la naturaleza. La cinta de Alfredson, con un realismo crudo, desafía con poética y rotundidad al cine de vampiros inundando sus campos con blanca luz, sin sangre gratuita, con tiempos dilatados y con la idea de que las víctimas no siempre son inocentes. En definitiva, el film supone una contrarréplica a su género.

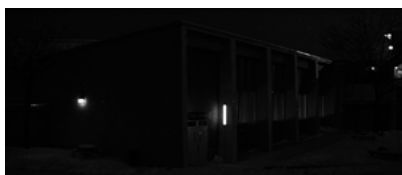
La historia de *Déjame entrar* según la novela germinal de Lindqvist es la de Oskar, un niño de doce años que vive con su madre en un suburbio de Estocolmo. Oskar es un niño solitario, adicto a las golosinas, y con una curiosa afición: colecciona recortes de prensa sobre casos de asesinatos atroces. Sus compañeros de clase se burlan de él y le someten a un acoso del que se ve incapaz de escapar. Un día aparece en el barrio una nueva vecina, Eli, una enigmática niña de su edad —al menos aparentemente— que huele raro, nunca siente frío y tiene canas. Oskar no puede evitar sentirse fascinado por ella y se vuelven inseparables. Coincidiendo con la llegada de Eli se produce una oleada de asesinatos espantosos y sucesos extraños que tienen desconcertada a la policía local. Todo apunta a un asesino en serie... Eli tiene 200 años y es un vampiro⁵. Y es que, como reza el *tagline* de *Let Me In*: «La inocencia muere. Ella no».

Oda al fuera de campo: análisis comparativo de la escena final de la piscina (a modo de *secuencia-tipo* del film)

Tanto *Låt den rätte komma in* como *Let Me In* inauguran su escena final con un *establishing shot*⁶. En la versión sueca [imagen 1.1] —en el *remake* apenas se lee “POOL ENTRANCE” [imagen 2.1]— el espectador observa en la entrada del gimnasio un vistoso rótulo luminoso con la palabra “BAD” que, aunque en sueco significa “BAÑOS”, en inglés introduce un claro equívoco en su traducción: “MALO”. Esta cuestión no deja de anotar una sorpresa del signifiante que provoca cierto efecto irónico en su recepción, pues el efecto deíctico de un cartel de baño toma un cariz simbólico cuando sabemos que esa localización que se señala engendrará el lugar del horror.



1.1



2.1



1.2



2.2



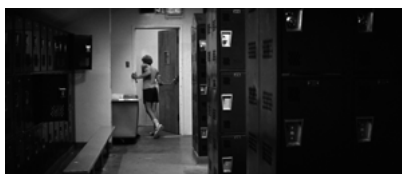
1.3



2.3



1.4



2.4



1.5



2.5



1.6



2.6



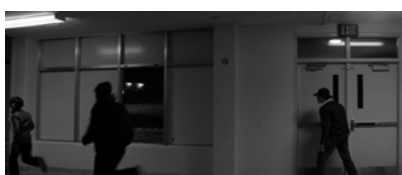
1.7



2.7



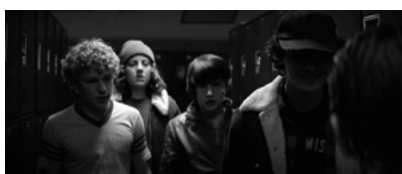
1.8



2.8



1.9



2.9

JOHN AJVIDE LINDQVIST

beza te clavaré la navaja en un ojo. ¿Vale? ¿Has comprendido las reglas?

Oskar sacó la cabeza. Expulsaba agua por la boca cuando, tirando, dijo: «¡No puedo ni mover la cabeza! ¡No puedo ni mover la cabeza!»

—... eso es imposible... Jimmy sacudió la cabeza.

—Ese es tu problema. ¿Ves el reloj que hay allí? Dentro de veinte segundos empezamos. Cinco minutos. O el ojo. Aprovecha ahora para coger aire. Diez... nueve... ocho... siete...

Oskar intentó escapar cogiendo impulso con los pies, pero tenía que estar de puntillas para hacer pie y la mano de Jimmy lo sujetaba del pelo con fuerza, haciendo imposible cualquier movimiento.

Si consiguiera arrancarme el pelo... cinco minutos... Cuando lo había intentado él mismo, lo más que había conseguido habían sido tres. Casi.

—Seis... cinco... cuatro... tres... El maestro. El maestro va a venir antes...

—Dos... uno... cero... Oskar sólo tuvo tiempo de respirar a medias antes de que le hundiera la cabeza en el agua. Perdió el apoyo de los pies y la parte inferior de su cuerpo flotó lentamente hacia arriba, hasta que quedó con la cabeza inclinada sobre el pecho unos decímetros por debajo de la superficie del agua, el cuero cabelludo le escocía como el fuego cuando el agua clorada penetró en los resquicios y en las heridas de la raíz del pelo.

No podía haber pasado más de un minuto cuando el pánico empezó a adueñarse de él.

Abrió los ojos y no vio más que azul claro... velos de color rosa que se deslizaban desde su cabeza ante sus ojos mientras intentaba buscar apoyo con el cuerpo pese a que era imposible, ya que no había nada a lo que agarrarse. Sus piernas se movían arriba en la superficie y el color azul claro se desdibujó, se fragmentó ante sus ojos en ondas de luz.

Le salieron burbujas por la boca y estiró los brazos, flotando boca arriba, y los ojos se volvieron hacia lo blanco, hacia los rayos vacilantes del tubo fluorescente del techo. El corazón le palpitaba como una mano contra un cristal, y cuando sin querer tragó agua por los orificios nasales una especie de calma empezó a esparcirse por su cuerpo.

Pero el corazón empezó a latir con más fuerza, con más insistencia, quería vivir y volvió a patear desesperado, intentando agarrarse a algo donde no había nada.

448

Página correspondiente al desenlace de la novela *Déjame entrar* de John Ajvide Lindqvist, junto a fotogramas de sus adaptaciones cinematográficas sueca (1) y estadounidense (2) a las que se remite en el análisis del presente texto

Tras el nevado e invernal plano de situación, *Låt den rätte komma in* inicia un fascinante *travelling* que declara toda una apuesta enunciativa. El narrador implícito se asoma en el vestuario con sigiloso detenimiento hasta encontrar a Oskar atándose las zapatillas [imagen 1.2]. Entonces, entra en campo el entrenador, hasta que el niño abandona el espacio. La cámara lo sigue. Apenas unos segundos después advertimos que mira fuera de campo [imagen 1.3], pero antes de mostrarnos el objeto de su mirada, el entrenador irrumpe en la escena llevándose con él. La ubicación de la cámara se revela entonces estratégica, porque viene a primer plano un compañero de clase de Oskar —que se descubrirá como uno de los chavales implicados en la venganza que se avecina— que mira fuera de campo mientras comparte encuadre con un espejo en el que solo vemos un puerta que se abre sola, pero que por convención mítica y cinematográfica sabemos que señala la irrupción de Eli [imagen 1.4]. La dialéctica del fuera de campo se revela, aquí, perversa, porque si bien en primera instancia el espectador no ve lo que el chico sí, el espejo se erige como guiño directo al espectador revelando la naturaleza vampírica de Eli. En definitiva, *el espectador ve menos pero sabe más*.

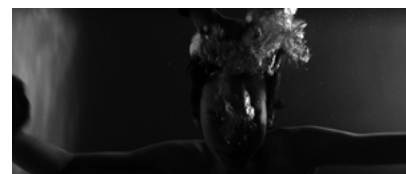
En la coreografía del *travelling* así como en el resto de planos de la escena Oskar ostenta el lugar privilegiado del encuadre. De hecho, en el primero, el entrenador solo aparece en campo si se sitúa él mismo cerca de Oskar, si no es así la cámara recorta su silueta, no manifiesta una voluntad de retratar la escena sino de acompañar al chico [imagen 1.2]. De este modo, la enunciación entroniza a Oskar —tal y como de forma expresiva, lo hace su toalla de coronas [imagen 1.3]— tratando de compensar o dar justicia simbólica a la humillación que ha sufrido desde el inicio del film.

En ambas películas se articulan en montaje alternado insertos del exterior del pabellón en el que los compañeros de Oskar elaboran una estrategia para conseguir que el entrenador abandone la piscina y así poder urdir su plan de venganza⁷ [imágenes 1.6 y 2.6]. En los dos films los amigos pretenden vaciar el campo donde ejercer la violencia, aunque cada propuesta operará en ese tránsito por resoluciones formales distantes y casi antagónicas que revelan sus reinterpretaciones del terror.

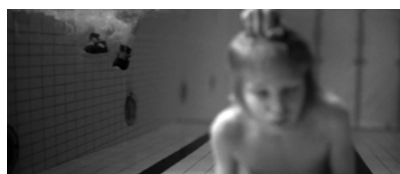
Låt den rätte komma in no deja de sumergirse en espacios blancos, bañados de luz, que huyen de la anticipación narrativa potenciando el contraste para acentuar la ingenuidad. *Let Me In*, por contra, está inundada por una oscuridad propia del género de terror. Los planos detalle son convulsos, montados apresuradamente a golpe de efecto para ofrecer tensión y acelerar el ritmo del horror. Dan ejemplo de ello los planos del agua que remiten a los que instauró Steven Spielberg en *Tiburón* (*Jaws*, 1975). En cambio, los planos detalle en la versión sueca responden a un tiempo más dilatado, imbricados con una articulación que apuesta por lo sutil. Da cuenta de ello el plano en el que vemos solo un gesto de puesta en puntillas de uno de los chicos que señala el aviso al entrenador de un altercado afuera⁸ que lo hace salir de inmediato [imagen 1.5]. *Let Me In* busca la anticipación del final con la utilización de música extradiegética ajustada a los cánones del género de terror mientras en *Låt den rätte komma in* la música es diegética y procede de la radio que el entrenador emplea para hacer gimnasia acuática⁹ [imagen 1.7]. Ambas propuestas formales adoptan una planificación propia al cine de peleas de bandas y ajustes de cuentas pero con diferencias notables. En *Let Me In* [imágenes 2.3, 2.8 y 2.9] se explicita a través de la puesta en escena en reminiscencia al *film noir* y en *Låt den rätte komma in* se



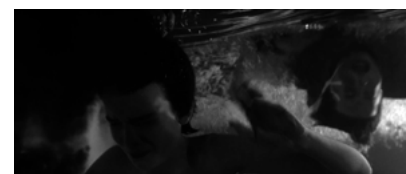
1.10



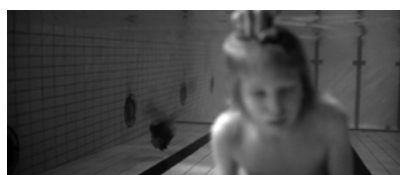
2.10



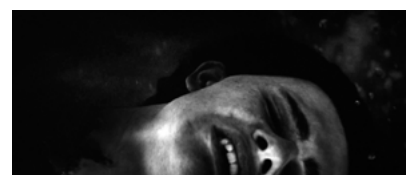
1.11



2.11



1.12



2.12



1.13



2.13



1.14



2.14



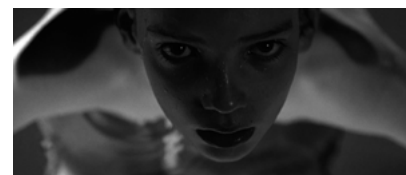
1.15



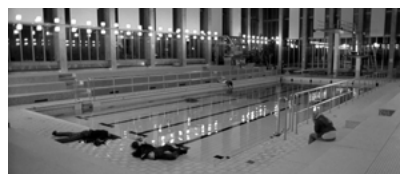
2.15



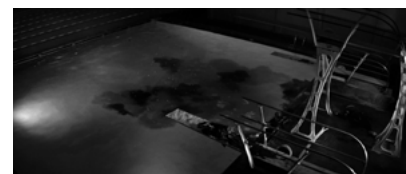
1.16



2.16



1.17



2.17

vislumbra a través de la línea de diálogo «*Un ojo por una oreja ¿Vale?*» con potentes intertextos que saben revelar la violencia latente o el reverso siniestro de ese supuesto juego inocente en el agua. Así, en *Låt den rätte komma in* [imágenes 1.7 y 1.8], el ejercicio que marca el profesor a un sonriente y despreocupado Oskar y que imitan alegremente unas niñas fuera de la piscina se tornará siniestro cuando lo haga el amigo, pues el encuadre de las piernas de éste nos recuerda al paso militar y a la estética de la confrontación entre ejército y civiles en la escena de las escaleras de Odessa en *El acorazado Potemkin* (Bronenostets Potyomkin, Sergei M. Eisenstein, 1925). En la cinta norteamericana se resuelve el enfrentamiento con acentuados picados y contrapicados, mientras que en la sueca el efecto se consigue no solo con la angulación de la cámara sino con la escala de los elementos del plano, haciendo gala de una arquitectura compositiva ejemplar [imagen 1.9]. Esto prueba que la interpretación del texto de Lindqvist por parte de Alfredson ha estado dirigida en busca de «la contención» y «el silencio»¹², al mismo tiempo que este tono desafía la hipercodificación del género de terror a la que es en todo momento fiel la versión de Reeves.

Si antes decíamos que, de algún modo, la enunciación otorga un lugar privilegiado para Oskar, el hecho de que veamos los crímenes finales desde dentro de la piscina, con el protagonista, enfatiza de forma determinante que el punto de vista del film ha estado del lado de Oskar. Así, este ejemplar uso del fuera de campo, lejos de ser rescatado como mero recurso preciosista o fórmula espectacular por el gran impacto visual que supone ver cuerpos cercenados tintando el azul del agua, supone todo un gesto ético como culmen narrativo. Esta resolución formal que evidencia que la cinta norteamericana adapta —como reconocen en sus créditos— tanto la novela como la película; construye, en última instancia, uno de los broches cinematográficos más lúcidos de los últimos años en su estratégico modo de convocar la poética de la ausencia [imágenes 1.10 a 1.14 y 2.10 a 2.14].

De entre las insalvables influencias que se destilan de este fragmento final que analizamos, destaca la cita a uno de los hitos más memorables de la historia del terror cinematográfico: la escena en la piscina de *La mujer pantera* (Cat People, Jacques Tourneur, 1942). En ese caso, no hay agresión efectiva sino una atmósfera inquietante creada con intensos claroscuros que parece imaginar la bella Alice Moore —el personaje interpretado por Jane Randolph— sugiriendo a través de caprichosas sombras y extraños sonidos, el ataque de un monstruo que no llegamos a ver. En el film de Tourneur podemos detectar ya los códigos originarios del cine de terror y el suspense como recurso, que coincide con las escenas a examen de nuestro texto en la potenciación simbólica de un campo solitario amenazado por el universo apócrifo de lo omiso.

Tal y como se relata en el libro, la enunciación en este clímax va de Oskar a Micke, uno de los compañeros de clase de Oskar que acompaña el acto de venganza pero en el que, miedoso, no participa. Así, el primero, Oskar: prisionero del horror y acto seguido en conquista de la calma;

Abrió los ojos y no vio más que azul claro...velos de color rosa que se deslizaban desde su cabeza ante sus ojos [...] el color azul claro se deshizo, se fragmentó ante sus ojos en ondas de luz.

Le salieron burbujas por la boca y estiró los brazos, flotando boca arriba, y los ojos se volvieron hacia lo blanco, hacia los rayos vacilantes del tubo fluorescente del techo. El corazón le palpitaba como una mano contra un cristal, y cuando sin querer tragó agua por los orificios nasales una especie de calma empezó a esparcirse por su cuerpo. Pero el corazón empezó a latir con más fuerza, con más insistencia, quería vivir y volvió a patear desesperado, intentando agarrarse a algo donde no había nada. (LINDQVIST, 2008: 448)

El segundo, Micke: único testigo, necesario para contar la historia a posteriori.

Micke se volvió para mirar lo que pasaba en la piscina. El cuerpo de Oskar había dejado de moverse, pero Jimmy estaba todavía inclinado sobre el borde empujándole la cabeza hacia abajo. A Micke le dolió la garganta al tragar.

Cualquier cosa. Con tal de que esto acabe.

Volvió a sentir otro golpe en la ventana, más fuerte. Miró hacia fuera en la oscuridad. Cuando la chica abrió la boca y le gritó, el pudo ver...que sus dientes...y que había algo que colgaba de sus brazos.

- ¡Di que puedo entrar!

Cualquier cosa.

Mike asintió, dijo casi de forma inaudible:

- Puedes entrar.

La chica se retiró de la puerta, desapareció en la oscuridad. Lo que le colgaba de los brazos brilló, y ella desapareció. Micke se volvió otra vez hacia la piscina. Jimmy había sacado la cabeza de Oskar del agua y había vuelto a coger la navaja que tenía Jonny; la puso sobre la cara de Oskar, apuntando.

Se vio una mancha de luz contra el cristal oscuro de la ventana del medio y, una milésima de segundo después, se hizo añicos.

El cristal de seguridad no se rompía como el vidrio normal. Explotó en miles de pequeños fragmentos redondeados que cayeron tintineando contra el borde de la piscina, volaron hasta el pasillo, sobre el agua, brillando como una miríada de estrellas blancas. (LINDQVIST, 2008: 449-450)

Así, la novela sugiere la muerte de forma sutil y con suspense. Introduce la muerte en la piscina con «velos de color rosa» y después trata de enunciar lo ocurrido a través de la figura del último testigo. En esta escena, como ocurre durante todo el film, se sigue un uso significativo de lo borroso, de la imagen ciega. En las películas, Micke no se atreve a mirar, la escena no es soportable para la mi-



Cuando el juego se torna siniestro. La puesta en escena hace que los inocentes ejercicios de los niños en la piscina recuerden al paso militar y la estética de confrontación en la escena de las escaleras de Odesa en *El acorazado Potemkin* (Bronenosets Potyomkin, Sergei M. Eisenstein, 1925)

rada, solo es posible un fundido a negro como negación del horror [imágenes 1.17 y 2.17].

Låt den rätte komma in añade a la novela la mirada en contraplano —lo estrictamente fílmico— del encuentro final entre Eli y Oskar abrochando con justicia el film [imágenes 1.15 y 1.16]. En la novela no existe esa mirada, el encuentro deberá imaginarse, nadie ha podido narrarlo. En *Let Me In*, a pesar de ser en este punto una rein-

terpretación incuestionable más de la obra cinematográfica que de la literaria, se prescinde, como en el libro, del contraplano de la mirada de Eli. Ella solo consigue una presencia metonímica: de ella solo vemos sus pies ensangrentados [imagen 2.15]. Consideremos este mecanismo discursivo como un gesto enunciativo relevante en la medida en que huye de la evidencia resolutive del film al precio de restar romanticismo al encuentro que se produce en la dialéctica casi mística del plano-contraplano del film sueco.

A Oskar Eriksson había venido a buscarle un ángel.

El mismo ángel que según las declaraciones les arrancó la cabeza a Jonny y a Jimmy Forsberg y las dejó en el fondo de la piscina (LINDQVIST: 2008: 451)

Ambos films disuelven al final toda competición. En la extraordinaria resolución formal de la adaptación europea se disuelve cualquier dialéctica, no hay contienda. El relato erige sus estrategias discursivas bajo la premisa fundamental de que o son todos víctimas o son todos verdugos. La utilización del fuera de campo genera una retórica que detiene los circuitos del maniqueísmo moral para introducirnos en la doblez de la condición humana: a Eli no la vemos matar, de ella solo se nos presenta —en *Låt den rätte komma in*— su mirada salvífica final. Los compañeros de Oskar se nos muestran troceados unos, perplejos e inmóviles los que han sobrevivido, Oskar se nos presenta aliviado por haberse liberado de años de humillación. En definitiva, el peso de la culpa no cae sobre nadie así como ningún personaje se propone modelo ejemplar para el espectador. Así, la visión del mal en *Déjame entrar* se emparenta con la de Abel Ferrara en otra escalofriante historia de amor vampírico con reflexión filosófica de fondo: *The addiction* (1995), pues como reflexiona Gérard Imbert: «hay una visión terriblemente fatalista del mal en Ferrara, como si el horror (colectivo) hubiera sido demasiado fuerte para que quepa redención para el sujeto (individual), una culpabilidad transhistórica que genera una indeleble mala conciencia. ¿Habrá que concluir que la violencia es intrínseca al hombre, que el hombre es pura violencia?» (IMBERT, 2010: 477).

La perversión camuflada

En las páginas previas de este mismo texto hemos abordado someramente una puntual comparación de la novela *Déjame entrar* con los dos films aparecidos en el mercado basados en ella y que llevan el mismo título en nuestro país, siendo los originales *Låt den rätte komma in* y *Let Me In*. Como ya se ha comentado en nota al pie, el hecho de que la película americana haya aparecido con tanta celeridad, una vez comprobada la respuesta de público para la sueca, da que pensar en torno a la ética del mercado que nos invade y a la prepotencia yanqui respecto a producciones que han tenido alguna relevancia más allá de sus fronteras y que son utilizadas para hacer *remakes*

en lugar de propiciar su exhibición en la metrópoli. Aunque este hecho se ha producido siempre, y últimamente cada vez con más asiduidad —los títulos están en la mente de todos—, no deja de sorprender otra extraña coincidencia: la aparición de un fenómeno de masas adolescentes que se entregan al extraño placer —casi perverso— de seguir las aventuras de sus héroes (¿?) en la saga *Crepúsculo*, también basada en novelas de éxito, de la que se han estrenado varios títulos ya convenientemente referenciados en páginas previas. Ni qué decir tiene que los últimos títulos —*Luna Nueva*, *Eclipse* y *Amanecer*— tienen connotaciones cinematográficas que debieran mantenerse a amplia distancia por cuestión de salud mental y sensitiva —eso es olfato, que dirían *Les Luthiers*—.

Pues bien, todo esto viene a cuento de una reflexión adicional —una vez abordado el análisis de la secuencia-tipo final de *Déjame entrar*— sobre este formato nuevo de adolescente que busca su identificación con un *monstruo de buen ver* y parece acercarse a él mediante un procedimiento que tiene que ver más con la moda estetizante que con cualquier tipo de rigor o argumento. Por supuesto, vaya por delante el abismo cualitativo que separa *Déjame entrar* de *Crepúsculo* —también por razones de salud mental este texto trabajará exclusivamente desde la perspectiva de estas dos películas, la versión sueca de *Déjame entrar* y la primera de la saga *Crepúsculo*—.

Decíamos que había un abismo entre las dos propuestas. Veamos unas pocas razones.

Para empezar, el universo vampírico está claramente perfilado en nuestro imaginario colectivo mediante la suma cultural de una serie de textos literarios —(desde *El vampiro* de John William Polidori (1816) pasando por la *Camilla* de Seridan Le Fanu (1872) hasta llegar al excelente *Drácula* de Bram Stoker (1897), cuyos precedentes hay que buscar en la literatura gótica y esos edificios singulares que son



La secuencia final de la piscina en *Låt den rätte komma in* es una oda al fuera de campo y funciona a modo de homenaje de una de las escenas más memorables de la historia del terror cinematográfico: *La mujer pantera* (Cat People, Jacques Tourneur, 1942)

El monje (Matthew Gregory Lewis, 1796) y el, no por posterior menos importante, *Melmoth, el Errabundo* (Charles Robert Maturin, 1820), sin olvidar *Frankenstein* (Mary Shelley, 1818) ni otros muchos textos que nos conectarían hasta con Howard Phillips Lovecraft y los escritores más contemporáneos. Sin embargo, ese universo, culturalmente lejano para una gran parte de la juventud actual, ha sido recogido y referenciado múltiples veces por el cine, que ha generado a su vez un nuevo imaginario —quizás deformado, pero, en ocasiones, incluso enriquecido— sobre la imagen del vampiro, su comportamiento y sus condicionamientos —no citaremos aquí los títulos fílmicos, dada su obviedad y porque son de conocimiento general—. Ese vampiro heredado a través de diversas manifestaciones artísticas —pintura, teatro, novela, cine— tiene unas características muy concretas, ya que es un ser que no está muerto ni vivo, cuya imagen no se refleja, que huye de los símbolos religiosos, que necesita saciar su apetito mediante la sangre, que huye de la luz del sol: lo sabido y conocido por todos, puesto que las representaciones lo han mostrado una y otra vez ante nuestros ojos —y sentidos— con estas características. No obstante, el vampiro es algo más. La Camilla de Le Fanu mora en *Drácula* y le contagia su voluptuosidad; el apetito de sangre es pulsión de vida, que se contrapone al deseo de muerte —el fin como descanso definitivo—. Y lo más significativo: el vampiro —*Drácula*, por excelencia— no existe.

«Para este viaje, no hacían falta alforjas», pensará el lector. Y pensará bien, aunque podemos ma-

tizar: el vampiro no existe sencillamente porque no es sino el cúmulo de deseos insatisfechos que lo constituyen como monstruo amenazador de una sociedad en decadencia: la victoriana, cuando se escribe *Drácula*, o, si se quiere, la puritana de doble moral, esa que quisiéramos ver erradicada para siempre y que vuelve una y otra vez

a levantar la cabeza, sobre todo en este maldito occidente en que vivimos, por no poder morir ni alimentarnos de sangre, ya que otros vampiros lo hacen sin ser muertos vivientes —léanse ciertas calañas de banqueros, políticos, etcétera, los adalides actuales de la doble moral—. Por eso, tiene mucho sentido que los *monstruos* actuales de la saga *Crepúsculo* no sean los vampiros, sino algunos de ellos —mal encarados, negros, pestilentes— que se constituyen en excepción porque el deseo insatisfecho que generó el *mal* pretérito ya no es visto como mal sino como *conquista del statu quo*: en otras palabras, si el gamberro que roba un coche, debe ser castigado con la cárcel; y el banquero que roba y arruina a familias, se enriquece noblemente y es premiado socialmente, ¿cómo podría no pretenderse una imagen del monstruo bueno vs el monstruo malo? Lección magistral para público inadvertido que cala conciencias: millones de jóvenes alimentándose de un imaginario que los *normaliza* y los eleva a las más altas cimas de la mediocridad y la nulidad cultural. Así pues, bien mirado, los vampiros de *Crepúsculo* son pura representación de la sociedad deseada por la *ley*.

Pero es que, además, tomando *Drácula* como guía, decir que el vampiro no existe no es ninguna veleidad, porque la novela se construye sobre el *fuera de campo* permanente, sobre los relatos de una serie de narradores y documentos —cartas de navegación, diarios, cintas magnetofónicas, páginas de prensa, etc.— que solamente pueden transmitir al lector *su versión de las cosas* y esa versión, en un ser frustrado, deseante, propio de la sociedad de su época, genera monstruos, inventa un vampiro como catarsis para erradicar sus carencias, como depositario de sus secretos insatisfechos más íntimos. Está ubicado en lo siniestro y desde allí regresa cuando es convocado. No es, pues, el mal, es el acervo de una sociedad en decadencia. Solamente existe en el *fuera de campo* —esto lo supo ver muy bien Coppola en su versión de la obra de Stoker, al mostrar el vampiro como una especie de camaleón que cambia de acuerdo con la relación directa que mantiene con sus víctimas, incluso hasta ese monstruo delirante e insaciable que hace el amor con Lucy, icono por excelencia de la frustrada mujer deseante—.

Ese *fuera de campo* es retomado directamente por *Déjame entrar* y evacuado totalmente por *Crepúsculo*. Los *amables monstruos* de *Crepúsculo* se exhiben para deleite de quinceañeras/os, están *en campo*, en el territorio de la mostración y espectacularización más evidente que saltan entre árboles, caminan por las paredes, juegan como niños... —qué sinrazón— e invaden la pantalla con su presencia. El siniestro ser de *Déjame entrar* —siniestro *malgré lui*—, adolescente, pero asexual, confunde amor y amistad, lealtad, vida y muerte, está evacuado constantemente al *fuera de campo* de la sociedad en que sobrevive y, en esa misma medida, es mostrado en su cotidianidad y no en su monstruosidad. Sobran las palabras, tal

es la evidencia, y tal lo mucho que separa la calidad de la banalidad.

Podríamos seguir, pero el espacio con que contamos no nos deja más territorio. Baste decir, para concluir, que el extremo de la cadena es la pulsión de muerte. Drácula, en su eterno *fuera de campo*, no desea seguir viviendo, la muerte sería su bendición; transforma esa pulsión de muerte en pulsión sexual —ni homo ni heterosexual, de ahí la brillante plasmación del *ser* en *Déjame entrar*—. Los *mamarrachos* de *Crepúsculo*, por su parte, ordenan su vida en torno al clan familiar —también la *ley*— y quieren vivir en una sociedad que no les margine, donde puedan desarrollar su bondad y exhibir sus atributos —su *look* a la moda—, haciendo el bien e impidiendo que los *monstruos malos* puedan hacer daño a sus amigos humanos. Esto, siendo suave, no es sino papanatismo y vulgaridad. El problema es que causan furor y las cucharadas de *formas de vida* —en la muerte, por la nulidad— entran a bocajarro. ¡Qué destino el nuestro, cuando los vampiros *reales* caminan a nuestro lado y no sabemos reconocerlos... tan mordidos estamos! ■

Notas

* Grupo de investigación ITACA-UJI. El presente trabajo ha sido realizado con la ayuda del Proyecto de Investigación Nuevas tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales contemporáneos, financiado por la convocatoria del Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación, para el periodo 2008-2011, con código CSO2008-00606/SOCI, bajo la dirección del Dr. Javier Marzal Felici.

** Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por los autores del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. (Nota de la edición.)

1 Son numerosísimos e inabarcables los casos que podrían ejemplificar esta práctica proteccionista, especialmente con títulos de terror oriental, consistente en *rehacer* películas ya existentes y exitosas en su país de origen pero que no reportarían los beneficios necesarios si se distribuyeran subtítuladas, por lo que se decide producir un filme enteramente propio. Por citar dos ejemplos patrios, es lo que sucedió con *Vanilla Sky* (Cameron Crowe, 2001), *remake* netamente inferior a *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar, 1997) pero que con el reclamo de Tom Cruise o Cameron Diaz aseguraba mayor acogida en Hollywood que una película desconocida española; o la más reciente *Quarantine* (John Erick Dowdle, 2008) que explotaba los derechos que se vendieron de *[REC]* (Jaume Balagueró, Paco Plaza, 2007) al mercado norteamericano.

2 El título original de esta película fundamental del neorealismo italiano es *Ladri di biciclette*, cuya traducción correcta en español quiere decir *Ladrones de bicicletas*, que es el título que se dio al film en otros países de habla hispana como Argentina. El cambiar *ladrones* por *ladrón* es un matiz importante, porque mientras la película habla de una realidad muy dura que convierte a muchas personas en *ladrones de bicicletas*, el título español hace una lec-

tura distinta, convirtiendo la historia en un caso puntual y despojándola de su intención de representar la miseria de todo un país. Teniendo en cuenta que el film se estrenó en pleno franquismo, es más que probable que el error fuera intencionado; en otros países en los que el título se cambió también al singular, como Estados Unidos o Francia, sí podemos albergar la duda de si el fallo se debió a simple desconocimiento del italiano. Pero la censura modificó algo aún más importante que el título: introdujo una *voice over* totalmente inexistente en el original, que dulcifica el desolador —y magistral— plano final de la película, en el que el hombre, que no ha conseguido recuperar su bicicleta, camina junto a su pequeño hijo. La espantosa *voice over* española mata el clímax y el sentido de la película al decir aproximadamente que sin duda la familia saldrá adelante porque la solidaridad cristiana siempre triunfa.

- 3 Para desarrollar más la cuestión de la infancia en el cine de terror ver: *El teorema de Swift: De niños terribles y demás monstruos filmicos* de Fernando de Felipe en *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*, coordinado por Vicente Domínguez (2003).
- 4 En adelante, teniendo en cuenta la insalvable homonimia de los textos a estudio, nos referiremos para su diferenciación operativa, tanto a la película sueca como a la norteamericana por sus títulos originales — *Låt den rätte komma in* y *Let Me In*, respectivamente—. Asimismo, los nombres de Oskar y Eli, que la película sueca respeta de la novela original, pasan a ser en el *remake* estadounidense: Owen y Abby, cuestión a la que no atenderemos para facilitar el análisis comparativo.
- 5 Según la novela, Eli es en realidad Elías, el hijo menor de unos humildes campesinos, siervos de la gleba, nacido 200 años antes del momento en el que se desarrolla la historia. Elías fue vampirizado por el señor feudal después de que uno de sus sirvientes le seccionara el pene —lo que explica un fugaz y extraño plano detalle a una cicatriz en los genitales de Eli que aparece en la película sueca y es obviado en la norteamericana—. Así, en el libro no se deja demasiado claro que Eli sea una niña, algo que no supone en ningún momento un problema para Oskar y que por ello ha suscitado interpretaciones sobre una homosexualidad latente que ninguna de las dos adaptaciones cinematográficas contempla.
- 6 También llamado *plano de situación*, hace referencia al «encuadre que nos muestra el espacio general de una escena, el lugar donde se desarrollará la acción para facilitar nuestra orientación» (BENET, 2004: 301). Siguiendo a Gómez Tarín, es un plano que proporciona al espectador la necesaria ubicación desde la que el montaje analítico tendría la posibilidad de desarrollarse. Gracias al (re)conocimiento de ese *lugar escénico*, el espacio se convierte en habitable también para el público en la sala (GÓMEZ TARÍN, 2011).
- 7 La escena final en ambos filmes se ejecuta a modo de venganza de Jimmy, el chico a quien Oskar, en un momento anterior del relato, le asesta un violento golpe en la oreja con una vara como acto de defensa propia, tras sentirse encorajado por Eli a enfrentarse a

sus compañeros acosadores. Jimmy pedirá a su hermano mayor Jonny que vaya a la piscina a amenazar a Oskar.

- 8 La maniobra de distracción del maestro Ávila —así se llama al entrenador según la novela— para dejar a Oskar solo en la piscina, en el libro no es a través de un incendio provocado en el exterior del pabellón, como en las dos películas, —otras prueba más de que *Let Me In* es más un *remake* que una nueva adaptación de la novela— sino un acto mucho más violento en el que le golpean en la cabeza provocándole una conmoción cerebral.
- 9 El tema musical que se escucha en el transistor es *Flash in the night*, del grupo sueco Secret Service, banda pop que gozó de cierto éxito en la década de los ochenta y que obtuvo en 1982 su cima de popularidad con esta canción —la película no hace uso de títulos de situación, por lo que éste es un dato que aporta información implícita acerca del tiempo y el espacio donde se desarrolla la acción—. La composición musical extradiegética que suena en el *remake* norteamericano —que sí sabemos desde el principio ha lugar en Los Álamos, Nuevo México, en 1983— es una partitura instrumental expresamente creada para la escena por el compositor Michael Giacchino titulada *The Weakest Goes To The Pool* —el más débil va a la piscina—.
- 10 Según se extrae de la pista de audiocomentarios del director y del guionista incluida en el Blu-ray Disc de *Déjame entrar* editado en España por Karma Films. Alfredson comenta en varios momentos del filme que su intención al enfrentarse a la novela de Lindqvist pasaba por confeccionar una película «casi muda» y que fuera la acción y no los diálogos los que explicaran al espectador la trama, pues en la cinta pretende huir de cómo la televisión ha afectado negativamente al cine en este modo de contar las historias.

Bibliografía

- BENET, Vicente J. (2004). *La cultura del cine: introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- DOMÍNGUEZ, Vicente (coord.) (2003). *Imágenes del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad*. Madrid: Valdemar.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2011). *Elementos de narrativa audiovisual. Expresión y narración*. Santander: Shangrila Ediciones.
- IMBERT, Gérard (2010). *Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites*. Madrid: Cátedra.
- LINDQVIST, John Ajvide (2008). *Déjame entrar*, traducción de Gemma Pecharromán. Madrid: Espasa Calpe.
- MANRIQUE, Diego A. (2010). *Más que una de vampiros*. En *El País*, 4 de Enero de 2010, Madrid.

Francisco Javier Gómez Tarín (1949) es doctor en Comunicación Audiovisual. Ha publicado monografías sobre *Arrebato* y *A bout de souffle*. Destacan, entre otros, sus libros *Más allá de las sombras: lo ausente en el discurso fílmico desde los orígenes al declive del clasicismo* (1895-1949), *Discursos de la ausencia: elipsis y fuera de campo en el texto fílmico* (2006), *Wong Kar-wai* (2008) y *Elementos de Narrativa Audiovisual. Expresión y Narración* (2011). Autor y editor de diversos libros y publicaciones, tiene amplia experiencia en guión, montaje y dirección de audiovisuales. Es Profesor de *Narrativa Audiovisual* y *Teoría y técnica del guión* en la Universitat Jaume I de Castellón, Vicedecano Director de la Titulación y Grado de Comunicación Audiovisual. [web personal: <http://apolo.uji.es/fjgt>]

Iván Bort Gual (Castellón, 1982) es doctor europeo en Ciencias de la Comunicación, licenciado en Comunicación Audiovisual y en Publicidad y Relaciones Públicas por la Universitat Jaume I de Castellón, donde realizó su tesis doctoral *Nuevos paradigmas en los telones del relato audiovisual contemporáneo: partículas narrativas de apertura y cierre en las series de televisión dramáticas norteamericanas*. A lo largo de su trayectoria investigadora ha participado en numerosos congresos y publicado diversos textos académicos, como el libro *La vida y nada más*, co-escrito con su director de tesis y mentor Francisco Javier Gómez Tarín. Actualmente es profesor en el Centre d'Ensenyament Superior Albert Giménez (CESAG) de Palma de Mallorca, donde imparte docencia en el Grado de Comunicación Audiovisual.

Shaila García Catalán (Castellón, 1983) es profesora ayudante doctora del Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I donde imparte Cultura visual y medios de masas en el Grado en Diseño y Desarrollo de Videojuegos en la Licenciatura en Comunicación Audiovisual. Actualmente centra el interés de sus investigaciones en las narrativas delirantes contemporáneas.