

LA GÉNESIS DE NOSFERATU EN EL CINE MUDO

by

AMANDA M. BARR

B.A., Truman State University, 2006.

A THESIS

submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree

MASTER OF ARTS

Department of Modern Languages  
College of Arts and Sciences

KANSAS STATE UNIVERSITY  
Manhattan, Kansas

2008

Approved by:

Major Professor  
Benjamín Torrico

## **Abstract**

This thesis analyses the play *Nosferatu* by the contemporary Spanish author Francisco Nieva, and more specifically focuses on its genesis in silent film, primarily German Expressionist. First we take a look at the genre and style of the work itself, followed by a history of the vampire in literature and film. After a brief summary of the play, we begin to focus on the films, first discussing how Nieva came into contact with them in France through the cinémathèques. What follows is a detailed study of the films, with summaries, analysis of themes, and finally a comparison to *Nosferatu*, looking at the elements of the play that each film directly influenced.

## Table of Contents

List of Figures.....	iv
Acknowledgements.....	v
CAPÍTULO 1 - Francisco Nieva, autor .....	1
CAPÍTULO 2 - <i>Nosferatu</i> .....	6
CAPÍTULO 3 - <i>Nosferatu</i> y el cine mudo .....	18
CAPÍTULO 4 - <i>Queen Kelly</i> .....	24
CAPÍTULO 5 - <i>Nosferatu- eine Symphonie des Grauens</i> .....	35
CAPÍTULO 6 - <i>Die Freudlose Gasse</i> .....	48
CAPÍTULO 7 - Más películas y una conclusión.....	59
Bibliografía.....	63

## List of Figures

Figure 1. La Aurora y el Agonizante en el carro volando. Escena de la producción dirigida por Guillermo Heras 1993. ....	18
Figure 2. Escena de <i>Das Cabinet des Dr. Caligari</i> mostrando el uso del claroscuro y escenarios expresionistas .....	23
Figure 3. Captura de Regina.....	33
Figure 4. Estudio para la Reina Kelly por Francisco Nieva. Mire las semejanzas con Regina. .	33
Figure 5. Regina en su baño, bebiendo champán, rodeada de cupidos desnudos.....	34
Figure 6. Sombra del conde; imagen icónica del cine expresionista. ....	45
Figure 7. Captura del conde Orlock saliendo de la bodega.....	46
Figure 8. Escena de Nosferatu dirigida por Guillermo Heras y protagonizada por Nacho Novo en 1993, con Juan Matute como el Aprendiz. ....	46
Figure 9. El conde entrando en el cuarto de Hutter. ....	47
Figure 10. Escena de Nosferatu, con Nacho Novo en 1993. Muestra la influencia directa de la película en el personaje.....	47
Figure 11. Captura de la calle Melchior. Se ven las prostitutas, un hombre sin pierna, y una oscuridad general que crea ambiente de la posguerra. ....	57
Figure 12. Captura del club cabaret. ....	58
Figure 13. Captura de Greta. ....	58
Figure 14. Estudio de Nieva para Ottilia. Se parece a Greta.....	58

## **Acknowledgements**

Special thanks are due to the many people who helped this thesis go from idea to completion. I would like to thank my committee, for sticking with me when it took longer than expected, and for all your advice and grammatical corrections. In particular, thank you to my advisor, Dr. Benjamín Torrico, for all the sound advice, feedback and encouragement, and for making the effort to know your students well enough that you knew just what to recommend for a topic. Thank you also for being a great friend. Best wishes, Lord Vader.

A huge thanks goes out to my friends and family, who have supported me through this whole process. It was worth it! Special thanks to Kristi Baur, whose French is so much better than mine. I'll trade you pottery for translations anyday! Thanks to Alicia, for the soup and the encouragement. I hope to someday read your thesis. Sandra, ¡gracias amiga! To Lisa, for everything. And finally, thank you to Matt. Allons-y!

## CAPÍTULO 1 - Francisco Nieva, autor

El teatro de Francisco Nieva (1924 Valdepeñas, Ciudad Real, España) es un teatro único en la literatura española. Se resiste a la clasificación porque, aunque tiene ciertos rasgos parecidos a otros autores contemporáneos, no queda dentro de un solo género. Komla Aggor le llama “postismo” (*Postmodernist Theatre* 13), Francisco Peña “teatro de la libertad” (45), Ruiz Ramón “nuevo teatro español” (cit en. Peña vol. 1: 45), y dice César Olivia que “Nieva es un autor inclasificable donde los haya” (cit. en Peña, vol. 1: 47). Nieva toma su inspiración de mucha de la larga historia del teatro, literatura, arte y música, incluidos Aristófanes, la *commedia dell’arte*, *La Celestina*, Calderón de la Barca, Valle Inclán, García Lorca, Beckett, Artaud, Shakespeare, García Márquez, Nietzsche, Goya, ópera, y el cine. Empezó como escenógrafo y luego como director, más tarde decidió que podía escribir obras iguales a aquellas para las que dirigió y diseñó escenarios. Todas estas influencias se juntaron en la creación de su obra *Aquelarre y noche roja de Nosferatu* (1963), pero en particular le inspiró el cine de la posguerra, de la Primera Guerra Mundial y en particular de Alemania. En las películas, *Queen Kelly* (1928), *Nosferatu- eine Symphonie das Graunes* (1922), y *Die Freudlose Gasse* (1925), vio un mundo desilusionado, lleno de corrupción, caos y la destrucción de una sociedad decadente y corrupta. Le inspiraron a escribir una obra para criticar las semejanzas que vio entre las películas y el mundo en que vivía; vio una repetición de la historia, y lo que resultó es un teatro que es una mezcla compleja de géneros, estilos y elementos, tan innovador que una obra como *Nosferatu* no llegó a ser estrenada hasta 30 años tras su escritura.

El teatro de Nieva tiene su resumen en este poema, que escribió Nieva para describir el teatro en su ensayo *Breve poética teatral* (1980):

El teatro es vida alucinada e intensa.  
No es el mundo, ni manifestación a la luz del sol,  
ni es comunicación a voces de la realidad práctica.  
Es una ceremonia ilegal,  
un crimen gustoso e impune.  
Es alteración y disfraz:  
Actores y público llevan antifaces,  
maquillajes,  
llevan distintos trajes...  
o van desnudos.  
Nadie se conoce, todos son distintos,  
todos son “los otros”,  
todos son intérpretes del aquelarre.  
El teatro es tentación siempre renovada,  
cántico, lloro, arrepentimiento, complacencia y martirio.  
Es el gran cercado orgiástico y sin evasión;  
es el otro mundo, la otra vida,  
el más allá de nuestra conciencia.  
Es medicina secreta,  
hechicería,  
alquimia del espíritu,  
jubiloso furor sin tregua. (*Obras Completas*, vol. 2: 1983)

Este poema expresa el corazón de las obras de Nieva, que son eso: obras. Para Nieva, el teatro no debe pretender ser realidad, porque el teatro es representación. Tiene que ser espectáculo; los actores se hacen personajes, y el público entra en la representación y se olvida de ser él mismo durante la obra. Nieva cita a José Bergamín en su prólogo a la edición 1994 de *Nosferatu*:

El teatro es verdad siempre que quiere ser mentira, siempre que quiere parecer, ser lo que parece y nada más que eso; ficción pura; voluntad de mentir; voluntad de representación; de apariencia artística, de pura forma; por eso, en el teatro, hay que fiarse de las apariencias, porque las apariencias en el teatro no engañan jamás. (“Arcaísmo y vanguardia” IV)

Nieva habla del teatro como la super-realidad; usando el ejemplo de la vanguardia utilizó el surrealismo y la poesía en el teatro. El teatro es una forma de arte, una representación sensorial y emocional; no debe tratar de representar la realidad. Nieva afirma en una entrevista que “el teatro, como el arte, debería ser algo así como una escultura en cera que cambia con la medida del tiempo y de las gentes que dejan en ella su especial movimiento” (Pérez Cotillero 24-25). El teatro es un medio artístico, igual a una pintura o una escultura, que su admiración, su contemplación se quedan lejos del espectador, pero siempre con el conocimiento de que es puro arte, un sentimiento muy de la vanguardia- el arte por el arte.

Nieva clasifica su teatro, en particular *Nosferatu*, como “obra abierta”, en que el papel del director debe ser definitivo en formar y modificar la obra para ponerla en escena, similar al concepto de Umberto Eco de su obra *Opera aperta* (1962), que expone que las obra son interpretadas por sus lectores, no los autores. Nieva sabe por experiencia la importancia de la lectura del director que crea el ambiente y genera la obra final. El trabajó como escenógrafo y director antes de hacerse autor de sus propias obras. No quiere ser un autor estricto, porque cree



que es la interpretación del director y de los actores que hacen una obra. “Esto es a la lectura. En una representación comprobaríase cuántas obligaciones debería el autor al DIRECTOR, con mayúsculas. En efecto, son obras soñadas por un director” (Nieva, “Nota” 1991: 208). Las acotaciones son sólo ideas para que el director cree su propia visión de la obra- la responsabilidad de poner la obra en la escena está en las manos del director, aunque el autor crea el texto y los personajes, es el director quien traduce la obra de la página al escenario y a la vida. El director, y por él los actores, recrean el texto en una verdadera obra teatral, que ve y entiende al público. Así, Nieva requiere que los directores hagan sus propias interpretaciones de sus obras, y las deja abiertas a la modificación porque una obra no es sólo el texto, sino la interpretación de este texto por el director. A través de su propia experiencia como director de teatro sabe los problemas de las acotaciones específicas a la hora de limitar las interpretaciones posibles:

*¿Qué utilidad tiene el señalar muy seriamente en una acotación que es un día desastroso y sin hora, ni claro ni oscuro, que el sol se va por donde quiere y los vientos se disputan?*

*¿Cómo se representa esto?*

Pues sí, ciertamente se representa, si el director es suficientemente avisado y se ha estudiado bien la obra. No lo representa siguiendo el orden de su aparición literal, sino que tales imágenes impregnan el concepto visual y sonoro del espectáculo y son infinitamente más precisas que cualquier indicación escenográfica. Yo era escenógrafo y director en ciernes y me escribía aquellas obras sabiendo que podría resolverlas, con todos los medios al alcance del teatro actual, la nueva semántica, la nueva tramoya, los nuevos materiales, la luz sobre todo. *Y el ingenio teatral, que no ha de faltar nunca.* (“Arcaísmo y vanguardia” XIII, énfasis mío)

La representación es la finalidad última del teatro, no sólo para Nieva sino en todo el teatro. Siempre es el director de cualquiera obra quien tiene la última palabra en la representación del texto del autor, sino que sea el autor mismo haciendo el papel del director, lo cual es un caso raro. Finalmente, es importante notar que la reópera en particular es una forma que Nieva dejó bien abierta, “de forma muy deliberada, la “reópera” le brinda al director todas las posibilidades de ser el más determinante “colaborador” del espectáculo” (“Arcaísmo y vanguardia” XXII).

## **CAPÍTULO 2 - *Nosferatu***

*Nosferatu* está ubicado en Viena, tras los disturbios de la Primera Guerra Mundial. Abre con la diosa Aurora, quien pasa volando en su carro para recoger a un periodista, el Agonizante, a quien anuncia el apocalipsis inminente. En la calle, las cuatro Nenas del Madrigal cantan las atrocidades que pasan en este mundo de posguerra que poco a poco van apareciendo como personajes de la obra. Entra Fiacro el bandido anunciando que ha cometido un asesinato, y Otilia, sobrina de *Nosferatu*, quien lamenta dramáticamente sus desdichas amorosas. Aparece el Aprendiz, cargando el ataúd de *Nosferatu*; este sale del ataúd y anuncia su papel de llevar la tentación al mundo. Entran Azul, la prostituta bohemia, y Greta la verdulera, quien va amenazando constantemente con suicidarse. Las dos pelean sobre sus pobres vidas, y el Gran Marcial pretende imponer orden en la calle, sin que nadie le reconozca como autoridad.

El Madrigal anuncia la llegada de la Reina Kelly, quien ya está baja la influencia del vampiro, y le nombra Ministro de Sepelios e inscribe todo el barrio en su servicio personal. Se ofrece a ser mordida por *Nosferatu* en público, y esto causa que a la gente de la calle le falte respeto. Regresa Fiacro con una bomba, y los marciales no saben qué hacer para guardar a la reina. Es Kelly quien, diciendo que quiere morir y dejar su carga, toma la bomba pero se olvida de apagarla. Aparece la Aurora en su carro con el Agonizante a declarar otra vez el apocalipsis, y cerrar la primera parte.

La segunda parte abre con un diálogo entre las niñas del Madrigal y *Nosferatu* contrastando la vida apasionada con la vida civil y burguesa. Pero incluso ellas caen a su mordisco cuando él las toma con fuerza. El Gran Marcial entra para arrestar a *Nosferatu*, pero este consigue hacer una alianza con el Gran Marcial por conseguirle los favores de la Reina. En

el palacio de la Reina Kelly, están el Aprendiz y Azul pidiéndole cosas absurdas. Llegan Nosferatu y el Gran Marcial con nuevas peticiones y la Reina sale huyendo mientras el radio anuncia el apocalipsis.

Tras un oscuro se encuentran el Madrigal, Otilia y Greta en una estación de ferrocarril. Esperan a la Reina Kelly, quien llega vestida de viaje, y la detienen de su intento de huir por el Orient Express. Salen a la escena los demás personajes para confrontarla y atacarla por ser traidora. Están a punto de derrocarla cuando llega a la escena Mickey Mouse, armado y con otros soldados para rescatar a la reina. Kelly le pide que se acabe con todos, y todos mueren bajo el mandato de Mickey. Solo Nosferatu revive con la llegada de la Aurora, y lleva a la Reina en su carro. La Aurora arroja al Agonizante, ahora no más que un esqueleto, y se eleva al cielo con la reina Kelly. Con la exclamación de *¡Desalojen!*, Mickey cierra la obra.

Los personajes de *Nosferatu* son, por la mayoría, personajes simbólicos que sirven, como en el auto sacramental, para expresar una idea o principio más trascendente. Peña cita a K. Gorna Urbanska diciendo que “estos personajes no están utilizados sólo para que participen en el conflicto sino para que sean la antropomorfización de ese mismo conflicto” (vol. 1: 358). El personaje principal en que se centra el conflicto, Nosferatu, representa la transgresión y la ruptura de las convenciones a través de la expresión de los deseos, la mayoría de los cuales son sexuales. Escribe Nieva en una nota para la edición 1994 de *Nosferatu*:

Para mí representa el vampiro de Europa y lo hago portavoz de su decadencia. *Nosferatu* se alza como representante máximo de la “cupiditas”, la sensual concupiscencia y el desenfreno de los instintos. Al fin éstos son “reprimidos” violentamente por una supuesta—y enésima—deflagración mundial, para resucitar de nuevo. A cada vuelta que da el mundo, se acaba un mundo, pero renace otro tan degradable como el anterior. (9)

El vampiro chupa sangre, fuente de la vida y de la pasión (sexual), y que subyace en todas las religiones. Es una infección, casi siempre sexual pero siempre destructiva. Cuando Mickey Mouse acaba con todos los personajes, es Nosferatu que se levanta de la masa y le arrastra a la Reina Kelly, porque no se puede impedir la transgresión (Peña, vol. 1: 359). Es importante notar que Nosferatu es heterosexual; sólo son las mujeres que reciben la succión, y los hombres, como el Aprendiz y el Gran Marcial, reciben ideas y sugerencias para que ellos hagan sus propias acciones. El Aprendiz, quien se llama Celestino, recordando la alcahuete infame, es un tipo de 'Igor' o ayudante del vampiro en propagar su mal, está hecho en el estilo del gracioso del Siglo de Oro o el *zanni* de la *commedia dell'arte*. La Reina Kelly, que pretende huir y escapar en el Orient Express, sólo para ser recogida por Nosferatu, rompe las normas sociales, pero se asusta de la magnitud de la transgresión y quiere volver a lo establecido. Las fuerzas represoras que intentan mantener el orden establecido se representan en el Gran Marcial, pero él también entra en la transgresión, motivado por su ambición. El coro, en estilo griego, de las Nenas del Madrigal (madrigal porque cantan) son la voz de la tradición burguesa, manteniendo a través de la obra una defensa de los valores establecidos, hasta que ellas también dejan de resistir el mal al ver toda la sociedad en decadencia- pierden su resistencia. En Mickey Mouse hay mucho simbolismo; además de ser el *deus ex machina*, representa las Naciones Unidas y los Estados Unidos y el dominio de ambos y del capitalismo. Junto con esta crítica van menciones de Singer Sewing Machine Company y el Orient Express como representativos de la tiranía del capitalismo americano y europeo y de sus maldades como la polución.

Nosferatu se funde en tres aspectos básicos, destacados en la crítica de Juan Francisco Peña: la génesis vanguardista que forma la base de la obra, el tema central apocalíptico, y la estética del cine mudo (vol. 1: 354). Nieva, en una nota breve escrita para la edición publicada

en su *Teatro Completo* (1991), destaca la inspiración vanguardista dos veces, en cuanto a la forma:

No me parece disparatado comparar la forma de escritura de *Nosferatu*, fantasía críptica con el subtítulo de “reópera”, al “teatro de vanguardia” de Federico García Lorca, que no es lo que yo más admiro de su obra. (207)

y a la forma del teatro abierto:

Téngase en cuenta lo importante que es el personaje del director en el teatro vanguardista de Lorca. Dentro y fuera de él. Todo el teatro ortodoxamente surrealista se parece.

Léase “Las mamellas de Tiresias”<sup>1</sup> y sonará igual. El secreto de esta apariencia consiste en que el poeta reclama del espectador una disponibilidad y una atención nada comunes, que abra todos los poros de su sensibilidad y juegue e interprete agudamente con todo el material denso y resumido que se le entrega. Dramaturgia de diseño abierto. (208)

Nieva reconoce la influencia que tienen Lorca, los surrealistas y la vanguardia en formar su obra, la cual indica una vez más al citar a Artaud al abrir la obra “Haz vacilar nuestra razón/en el seno de la propia ciencia/y arrebatarnos la inteligencia/en las garras de un nuevo tifón” (*Teatro Completo* 207). Así, declara al comenzar la obra su afinidad con Lorca, y de que su misión estética es anti-aristotélica, igual a Lorca (Aggor, “Evil and Cure” 391).

*Nosferatu*, en lo más básico de la trama y el fondo, tiene su inspiración en la Europa de la posguerra (las guerras mundiales y civiles), un momento histórico oscuro y pesimista- o en otras palabras- apocalíptica. Según Peña, *Nosferatu* es “la sensación histórica de Apocalipsis provocada por la guerra” (vol. 1: 353). Nieva está bien familiarizado con esta sensación- en el momento de escribir *Nosferatu*, había sobrevivido a la Guerra Civil Española, ambas guerras

---

<sup>1</sup> *Las mamellas de Tiresias*, o *Les Mamelles de Tiresias* (1903), la ópera surrealista francés, por Francis Poulenc, basada en un texto por Guillaume Apollinaire

mundiales, y había visto a Europa arruinada por las atrocidades y horrores de ellas. Su familia tuvo que huir a la Sierra Morena para escapar a Franco, y eventualmente Nieva se trasladó a París para escapar la censura bajo la dictadura. Aunque no está localizada en España, sino Viena, es una obra fundamentalmente española en esta manera. Dice Nieva que “Este teatro debe tener su raíz en una idea de lo escatológico dentro de la sensibilidad española, en la tentación de lo escatológico estimulado por circunstancias siempre manifiestas en nuestra raza, en nuestro país” (cit en Peña, vol 1: 63). *Nosferatu* ofrece una visión de un mundo apocalíptico, igual a la que provocó la Primera Guerra Mundial, salvo las causas, que han sido sustituidas por el deseo, la sexualidad, el sueño y el afán constante de romper con lo establecido (Peña, vol 1: 355). Una fuerza maléfica, personificada por Nosferatu el vampiro, ha superado a los personajes y parece controlar sus acciones. Esta visión es de un mundo que refleja la España de Nieva, una España que todavía sigue en una época de posguerra. Esta es la crítica que hace *Nosferatu*, que la posguerra española ha seguido hasta los años 60, y Nosferatu, el vehículo de los problemas de posguerra puede representar a Franco y a la dictadura, vehículo de los problemas españoles.

Angélika Becker dice casi igual al describirlo como una “especie de “esperpento” europeizado, que se inspira en el clima de derrota cultural existente en la Austria venida a menos de las postguerras, para pintarnos el “fin del mundo” (“Teatro inicial” 20). Muestra la influencia del esperpento de Valle Inclán en este fondo grotesco, una realidad torcida y oscurecida. La obra abre con una acotación que indica un ambiente apocalíptico: “Estamos en la Europa fatal del expresionismo. El Danubio la cruza irremisiblemente. Cielo de estuco abullonado. Ciudad de la mala ley bajo el orden...” (11). De hecho, *Nosferatu* surge de un libreto de ópera que escribió Nieva antes, con el título de “La noche apocalíptica de José Tomé” (Peña, vol. 1: 353). Sigue las mismas líneas básicas que en *Pelo de tormenta* (1972), su primera reópera, aunque *Pelo* “expone

el efecto coral de la concupiscencia y la tentación, y *Nosferatu*, su crisis, su muerte y su resurrección” (Nieva, cit. en Peña, vol. 1: 353). El tema central de la obra es una visión apocalíptica, así que la Aurora, diosa griega del amanecer y personaje simbólico, anuncia en los primeros momentos el fin del mundo, provocado por la Primera Guerra Mundial, y que el mundo no volverá a ver, ni a ella ni al día que representa.

*Nosferatu* es una obra distinta entre todas las obras originales de Nieva, y también en la totalidad del teatro porque está basada en varias obras cinematográficas. Normalmente son las películas que tienen su base en obras teatrales, no al revés. Varios de los personajes se inspiran en las películas, en particular la de Reina Kelly, quien se inspira en la película *Queen Kelly* (1932) de Erich von Ströheim y todo lo que tiene que ver con *Nosferatu* y el vampirismo, inspirado en *Nosferatu- eine Symphonie des Grauens* (1921) de F. W. Murnau, y los temas del mundo apocalíptico de la posguerra, el deseo y la decadencia de la sociedad, originando en varias películas, especialmente *La calle sin alegría* (1925) de G. W. Pabst (*Nosferatu* 9). La estética de las películas, en particular del cine expresionista alemán, inspira altamente el escenario. También los acentuados contrastes del técnico claroscuro se ven muy claros en *Nosferatu* en las acotaciones: “los nocturnos ventanales el incendio romano de la fábrica de máquinas de coser Singer” (60). Resulta en una obra gótica, oscura, imaginaria e irracional y crea un ambiente mágico en que se cree en la existencia del vampiro. Sale en la iluminación, los efectos sonoros, el vestuario y en la estética general. *Nosferatu* se parece a un tableaux, un tipo de teatro de marionetas. Las escenas son como una serie de fotos igual a las películas mudas.

Cómo ya dicho, *Nosferatu* surgió de un libreto de ópera que escribió Nieva llamada *La noche apocalíptica de José Tomé*; antes de hacerse dramaturgo escribió varias operetas para su



hermano, quien era músico (Peña, vol 1: 31 353). No se sabe la fecha exacta de la escritura; escribe Nieva en su autobiografía poco sobre la génesis de esta obra:

Hacia muchos años que pergeñé para mi hermano músico un libreto de ópera llamado *La noche apocalíptica de José Tomé*, que sucedía en un Madrid isabelino, sin duda, reflejo de la temática valleinclanesca. Lo que pasados bastantes años encontré en ella de positivo y nada deudor de Valle-Inclán era su íntima estructura, y, si quería aprovechar de nuevo parte de su trama, tendría que cambiar por completo de clima. Lo sustituí por el de las guerras europeas del siglo XX, en ninguna de las cuales intervino España. Al retomar el texto de *La noche apocalíptica*, ya había descubierto un modesto acento propio y sabía muy bien en qué consistía. Y así, la obra renació bajo el título de *Aquelarre y noche roja de Nosferatu*. (*Las cosas como fueron*, 633)

Escribió esta versión de *Nosferatu* en Madrid en 1961 (Lima 232; Peña, vol. 1: 353) o en 1963 (Becker, “Prólogo” 18) dependiendo de la fuente consultada, y después del éxito de su primera reópera, *Pelo de tormenta*. En su prólogo escrito para la publicación de 2000 de *Nosferatu*, escribe Nieva que “Visto el muy vivo éxito de lectura que obtuvo *Pelo de tormenta*, abordé la segunda y última tentativa de aquel género que me había totalmente inventado, aprovechando todo el material que tenía en reserva para el futuro *Nosferatu*” (“Arcaísmo y vanguardia” XIX). Igual a *Pelo de tormenta*, aunque obtuvo éxito en la lectura, no consiguió ser estrenada hasta treinta años después de su escritura. *Pelo* se publicó por primera vez en 1972, y fue estrenada en marzo de 1997. *Aquelarre y noche roja de Nosferatu* se publicó por primera vez en la edición de Akal-Ayuso de *Teatro Furioso* junto con *Pelo de Tormenta* y *Coronada y el toro* en 1975 (Peña, vol. 1: 353; vol. 2: 535). No recibió su primer estreno profesional hasta que Guillermo de Heras la estrenó en la sala Olimpia de Madrid el 28 de mayo de 1993, con Nacho Novo en el papel

titular, y con su título reducido a sólo *Nosferatu*; hasta este punto sólo la habían representado algunos grupos de teatro independiente (Peña, vol. 1: 353-54). Sobre su tardío estreno, Nieva comenta: “Me consuela que esta obra de juventud fuese acogida años más tarde por un público también joven, que se había educado mucho en el cine. Además tuvo la suerte de coincidir con un tiempo en que se puso otra vez de moda el vampirismo chupasangres” (*Las cosas como fueron* 633).

La primera edición de *Nosferatu* estaba integrada en un grupo del teatro de Nieva llamado ‘Teatro Furioso’. Pero en su *Teatro Completo*, del año 1991, Nieva reclasifica esta obra, con *Pelo de tormenta*, en una nueva categoría creada por él mismo, la “reópera”. Las dos reóperas que en cierto aspecto podrían formar cuerpo con lo que Nieva ha llamado “Teatro en clave de brevedad”, *Pelo de tormenta* y *Nosferatu*, también han salido de unos bocetos de años atrás. La primera versión de *Pelo* data de 1961 (hecha en París), y la de *Nosferatu*, de 1963, Madrid. Se llaman “reóperas” por haberse apoyado en la técnica particular de escritura de los libretos de ópera, lo que no impide reestructuración y reelaboración de toda una serie de “objets trouvés” en el amplio dominio de la refinada cultura europea por una parte, y de la castiza tradición autóctona por otra, lo que conduce a un teatro de suma originalidad, estilizado y de ritmo rápido. (Becker, “Teatro inicial” 18)

En el caso de *Nosferatu*, estos “objets trouvés” son las películas en que está basada la obra, junto con todas sus inspiraciones teatrales como el teatro del Siglo de Oro, vanguardista, de Valle-Inclán y los demás. La reópera es una innovación nievana, tomando inspiración de muchas fuentes, tanto teatrales como musicales. Según Nieva es producto de experimentación “como un alquimista de otro tiempo, al margen de lo consabido y lo práctico” (“Arcaísmo y vanguardia” XXI). Es una obra con cierto aspecto musical, como dice la palabra ‘re’- *ópera*;

basada en parte en esta tradición teatral cantada. Tiene base también en las obras barrocas, en particular en las carros de desfiles espectaculares, y en el género chico. En la reópera, se encuentran muchos elementos del teatro griego, de la tragedia y la comedia clásica, incluyendo el *agón*, un enfrentamiento entre el coro (las niñas del madrigal) y los actores; el *epirrema*, diálogo que alterna entre cantado y recitado, el *deus ex machina*, en este caso Mickey Mouse; la *mimesis*, cuando un personaje se siente como la encarnación de un héroe; y la *catarsis*, la purificación psicológica a través de la tragedia (Nieva, “Arcaísmo y vanguardia” XXIV). La reópera es una obra simbólica, con personajes simbólicos, como en la propia tragedia clásica. “Entre el drama simbólico, como el auto sacramental y la comedia aristofanesca, creo que es este último género el que tiñe más ostensiblemente las dos reóperas para un lector específicamente europeo y, en especial, “Nosferatu” (Nieva, “Arcaísmo y vanguardia” XXIII). El simbolismo de la reópera es un simbolismo con el cual el público europeo conoce, porque trata temas específicamente europeas, como la posguerra y la influencia de los Estados Unidos.

En su introducción a las “reóperas” en su *Teatro completo* de 1991, escribe Nieva:

La reópera es una modalidad de teatro de breve escritura, susceptible de un profuso desarrollo en manos de un “maestro de ceremonias”. Teatro abierto, para introducir formas y reformas de carácter visual: bailes, desfiles, escenografía cambiante y efectista. Se trata, pues, de un cañamazo inductor, un guión conciso sobre el que pueden engarfiarse otras intenciones y conceptos. el [sic] texto puede ser musicado, convertido en canción o melopea, e igualmente desarrollado en improvisaciones o en añadidos marginales. Busca ser una fiesta de variable duración y tando [sic] admite su realización frontal y distanciada como su inserción agresiva en el público. Puede ser un espectáculo envolvente y su máxima aspiración sería aparecer como un desfile triunfal al modo

barroco, con elementos decorativos montados sobre carrozas. Por tanto, es preferible que el espacio teatral, cubierto o descubierto, sea amplio y capaz de acoger una distribución imaginativa y sorprendente. (173)

La reópera es una fiesta-espectáculo teatral, imaginativa, visual y por definición musical. Son obras cortas, ambas siendo de sólo un acto, y abiertos a la interpretación directorial. Tiene mucha influencia barroca- de las carrozas de los autos sacramentales- así el espacio debe ser amplio como si la puesta en escena fuera en la calle.

En la reópera no existe un argumento sino un tema y presenta como “una serie de cuadros que se superponen e inciden todos, con variaciones, en la explicitud de esa idea general” (Nieva, “Arcaísmo y vanguardia” XXI-XXII). En *Nosferatu* este tema es apocalíptico- la Europa de la posguerra (específicamente de la Primera Guerra Mundial) y los vicios de la sociedad. Nieva se refiere a muchas fuentes para explicar la creación de la reópera, incluso los autos sacramentales, la comedia satírica de Aristófanes, el estilo del “Living Theatre” y el “Bread and Puppet Theatre”, y el teatro de Lorca. Tiene orgullo en sus fuentes, y no falta en citarlas con frecuencia en su crítica de su obra.

*Nosferatu*, como una reópera, es más una obra de tema que de argumento. El tema central es el final apocalíptico de un mundo organizado y burgués, igual al que provocó la Primera Guerra Mundial. Las causas de la caída de este mundo son el deseo, el sueño, el afán constante para romper con lo establecido, y la decadencia en que cae toda la sociedad, hasta la reina misma. *Nosferatu Pitiflauti*, el vampiro, es sólo el vehículo a través del cual se propagan estas maldades por el pueblo. Asesinatos, relaciones sexuales, pornografía, prostitución, suicidio- todo está pasando en las calles de Viena. La corrupción vive también; el Gran Marcial deja de arrestar a *Nosferatu* por la tentación que ofrece una seducción de la reina. El mundo está

descontrolado. Y como es apocalíptico, termina con la muerte- con la excepción de Nosferatu, la trasgresión representada, con la cual no se puede acabar.

El personaje Nosferatu no es único al teatro de Nieva; tiene una historia larga. El vampiro es un mito con orígenes diversos, aunque con nombres diferentes. La palabra ‘vampiro’ fue popularizada en el siglo XVIII en Europa, surgiendo de las supersticiones de Europa del Este. La palabra “Nosferatu” se originó en el artículo “The Land Beyond the Forest”, por Emily Gerard; cuando Bram Stoker usó la palabra se hizo sinónimo con vampiro (Wolf 21-22). Gerard la refiere como la palabra rumana por vampiro o ‘muerto vivo’, aunque no tiene este significado. El personaje de Nosferatu tiene su mayor origen en la famosa novela *Drácula* (1897) de Stoker, en la cual el nosferatu Conde Drácula comienza su famosa historia. De este libro surgieron múltiples películas, una de las cuales es *Nosferatu* (1922) de Murnau en la que se inspiró Nieva. El vampiro de Nieva no es el vampiro clásico que tenemos en nuestra mente. Generalmente, un vampiro no puede salir a la luz del sol o se muere, como en la película de Murnau, pero Nosferatu Pitiflauti anda por la calle durante el día sin problema. Tampoco tiene el harén de esposas como el Conde Drácula, ni trae la peste como el vampiro de Murnau. Robert Lima piensa que Nieva ha podido ser flexible en su interpretación del mito porque el pueblo español no tiene una tradición del vampiro:

While [Spain] has a rich trove of myths and occultist lore that has evolved from Iberian, Celtic, Carthaginian, Roman, Suevian (Swabian), Visigothic, Jewish, and Islamic cultures, that panorama of beliefs has not included vampirism, nor has the Spanish imagination been intrigued by the blood, gore, and sexuality on which that aspect of lycanthropy thrives elsewhere. Spaniards may have read Stoker’s classic, but they have

not taken Dracula to their bosom. The figure of the vampire remains intrinsically an Eastern European construct that was adopted and adapted by Bram Stoker. (233)

Sin esta tradición, Nieva estaría libre para cambiar y torcer la leyenda para llegar a sus propias metas. Pero hay que recordar que *Drácula* fue traducida al español, y que todas las películas, de Murnau hasta Bela Lugosi, también salieron en España. También hay el mito del sacamantecas, un tipo de “bogyman” que utilizan los padres para asustar a los niños para que obedezcan, diciéndoles que si no obedecen, el sacamantecas viene a sacarles la sangre y las mantecas (Franco).

Nieva no es el único quien ha tomado el mito del vampiro y lo ha manipulado para crear su propia obra. Aún antes de la escritura de *Drácula*, ha sido un tema favorita en la literatura y el cinema, incluso *The Vampire* (1819) por John Polidori, *Varney the Vampire* (1847), *Nosferatu* (1922) de Murnau, *Dracula* (1931) con Bela Lugosi, las películas españolas de Jesús Franco (*Conde Drácula* 1970, *Vampyros Lesbos* 1971, y *La Mujer Vampiro* 1973), y las novelas del vampiro Lestat por Anne Rice, empezando con *Interview with a Vampire* en 1976. En años recientes, ha sido un aumento de novelas, películas y programas de televisión, con la popularidad de *Buffy the Vampire Slayer* (1997-2002), la serie de HBO *True Blood* (2008), basada en novelas populares por Charlaine Harris y series de novelas como el serie de Anita Blake por Laurell K. Hamilton. Aún ha entrado en el mundo jóvenes, con el éxito de las novelas y la película *Twilight* (2008) de Stephenie Meyer. Todos estos vampiros son diferentes; ningunos de ellos son exactamente iguales. Por ejemplo, algunos pueden salir en la luz del sol (Stoker, *Twilight*), otros no (Murnau, Lugosi, Lestat, Anita Blake, Buffy). El mito del vampiro es una tradición que existe en alguna forma por todo el mundo (Wolf 2), y no hay un mito concreto central. Todos los autores que han tratado el tema han tenido la libertad de usar su creatividad con la leyenda

porque no viene de una sola fuente. El vampiro de Nieva es distinto, pero se queda dentro la tradición ficticia y así funciona.



**Figure 1. La Aurora y el Agonizante en el carro volando. Escena de la producción dirigida por Guillermo Heras 1993.**

### CAPÍTULO 3 - *Nosferatu* y el cine mudo

En los primeros años del siglo XX, empezó un movimiento para preservar películas en Nueva York, Suiza, Inglaterra, España, Holanda, y en particular en Francia, donde se originaron cine-clubs, revistas críticas – como *Cahiers du Cinema*–, y últimamente, la cinémathèque. Los ciné-clubs surgieron por una serie de grupos de discusión de cine llevados por un grupo de gente bien cultivada y educada en el año 1921 (Crisp 227). Estos grupos incluyeron directores, escritores, músicos, artistas y otros intelectuales. El primer programa llevado por Louis Delluc, fundador de un ciné-club de revista, era *Das Cabinet des Dr. Caligari*, una de las películas más famosas del expresionismo alemán (Crisp 227). Estos clubs se enfocaron en la presentación verbal de la película, la proyección de dicha película, y un debate general y discusión sobre su mérito. En 1931, Henri Langlois, con Georges Franju, estableció la Cinémathèque Française, una biblioteca y cine para la preservación de cinema. “The purpose of the Cinémathèque Française is to establish, in the interest of art and film history, a museum and archives which shall have the widest possible utilization” (Langlois 207). La Cinémathèque organizó múltiples estrenos públicos, y obtuvo (y continúa obteniendo) una cantidad enorme de películas de todo el mundo. Tiene una colección de suma importancia de cine mudo. En el siglo XIX, el enfoque era en el cine francés, pero también acumularon una cantidad de películas alemanas y de Hollywood, en particular de directores europeos quienes se habían trasladado a los Estados Unidos.

The Cinémathèque managed to bring together a collection of important silent films; which includes work by Zecca, Linder, René Clair, Jean Renoir, and Duvivier. Owing to the disorganization of the film industry at that time, negatives had been forgotten... During this period (1936-1940) the Cinémathèque exhibited or sponsored the exhibition



of such films as *La Fête espagnole* by Germaine Dulac, *Le Chien Andalou* by Buñuel, *Le Ballet mécanique* by Leger, *La Terre* by Dovjeko, *La Nuit du saint Sylvestre* by Lupu Puck, *La Symphonie nuptiale* by **Ströheim**. It was able to buy and preserve *L'Ange bleu* (German version), *Loulou* by Pabst, *La rue sans joie*, *L'Image* by Feyder... (Langlois 208, énfasis mío)

Desde su fundación, la Cinémathèque Française ha sido una institución esencial al mundo cinemático al preservar y dar a conocer al público la historia del cine; otras cinémathèques menores fueron fundadas por todo el mundo, pero la de París sigue siendo central. Para Nieva esta institución sirvió para preservar las películas (*Queen Kelly*, *Nosferatu*, *Die Freudlose Gasse*) y es probablemente donde las encontró, o en la Cinémathèque misma, o en una de los cine-clubs que mostraron y discutieron las películas.

En los años 50, Nieva se trasladó con la ayuda de una beca a París. Allí conoció a muchos escritores, dramaturgos y otros artistas ya (y que serían más tarde) conocidos, como Antón Artaud. Asistió a estrenos de muchas obras; conoció la obra de Ionesco, Brecht, Beckett, Artaud y Sastre, y se juntó con un grupo de surrealistas (Peña, vol. 1: 28-30). Empezó su carrera como autor y también escribió crítica de autores como García Lorca, Cervantes y Valle-Inclán. allí conoció también el cine mudo, que todavía es muy popular por las cine-casas, pequeños cines que desarrollaron de los cine-clubs y que existen por todas partes mostrando películas viejas, y las cinémathèques, y vio las películas que le inspiraron a escribir *Nosferatu*.

*Nosferatu* se inspira altamente en las películas mudas expresionistas alemanas. Estas películas surgieron de la República Weimar (1919-1933), el periodo democrático que siguió la Primera Guerra Mundial en Alemania hasta la ascensión de Hitler en 1933. El gobierno era más liberal, concediendo el voto femenino, libertad de expresión y haciendo otras reformas para los

trabajadores. Permitió crecer una vanguardia artística experimental, pero existían condiciones muy difíciles tras la guerra, y persistía la estructura autoritaria de la preguerra. Después de un breve periodo estable, Alemania como el resto del mundo sufrió un colapso económico y una depresión severa. Creó un sentimiento de desilusión, cinismo y resentimiento profundo de la gente, que en 1933 permitió la elección popular de Hitler. (Hake 25-27)

El cine de esta época refleja y expresa este sentimiento de desesperación. En su estudio famoso del cine expresionista, *From Caligari to Hitler*, Siegfried Kracauer describe el género como una vacilación entre ansiedad y agresión, revuelta y sumisión, que expresa el carácter nacional alemán (cit. en Hake 27). Es un cinema de la posguerra, que expresa en una manera artística los problemas, sentimientos y críticas que tiene la gente en la estela de tanta destrucción y corrupción. La película expresionista por excelencia, que representa perfectamente el estilo artístico y temático, es *Das Cabinet Des Dr. Caligari* (El gabinete del Dr. Caligari, 1920) de Robert Weine. Critica la inestabilidad social y política del país. Es la historia de un somnábulo, Cesare, manipulado para matar por el Dr. Caligari, un psiquiatra loco. Utiliza fondos pintados, ángulos torcidos, sombras oscuras y maquillaje oscuro para crear un sentido de claustrofobia. Es ejemplar el uso de los escenarios estilizados, personajes oscuros e historias extrañas que caracterizan el cine expresionista. La técnica del claroscuro, el uso de la sombra y la luz para la expresión, es central al cine expresionista. Los temas tradicionales son todos negativos- el deseo, la muerte, la destrucción, el crisis de la identidad, el caos, la locura, la rebelión, y una visión negativa de la sexualidad femenina, incluso la prostitución. Son casi siempre películas críticas de la sociedad y/o la política, como *Queen Kelly* de von Ströheim, que critica la decadencia de la aristocracia, y *Die Freudlose Gasse* de Pabst, que muestra el contraste entre la gente pobre de la calle, recurriendo a la prostitución para sobrevivir, con la alta sociedad

quien celebra y manipula la economía para su propia ganancia. *Nosferatu- eine Symphonie des Grauens* introduce un tema también representado en *Dr. Caligari*, que aparece con frecuencia en el expresionismo- la evocación del ‘otro’. Utilizan el ‘otro’, o el elemento sobrenatural, para otra manera de expresión, y queda muy bien dentro de los escenarios torcidos. En resumen, es un cine que es tan artística como psicológico y crítico; los directores expresan su crítica a través de su arte.

En todas las ediciones de *Nosferatu* hay una introducción breve por el autor, además de las introducciones escritas más tarde que vienen con diferentes ediciones. Indica que sus inspiraciones para la obra son unas películas viejas del cine mudo.

El escenario se inspira en la alta historia del cine mudo, en sus incoloros fantasmas y primitivos mitos: “*Nosferatu*”, de Murnau; “*La Reina Kelly*”, de Ströheim; “*La calle sin alegría*”, de Pabst; “*Mickey Mouse*”...

Evocamos estas imágenes oscilantes casi con un sentimiento de terror, porque son los primeros fantasmas bien conservados de nuestro tiempo y a los que mejor podemos pedirles su culpable complicidad en el hechizo. (*Nosferatu* 9)

Nieva habla de este cine temprano como mítico, y así la parece a la gente moderna, acostumbrada al sonido y efectos especiales. Son fantasmas del pasado, pero al verlas se da cuenta de que este pasado no fue tan lejos, y que este mundo se ve reflejado en el presente; el caos, la destrucción y la desilusión de la posguerra, la corrupción política y la caída de una sociedad. Nieva vio este mundo cinematográfico, fantasmagórico, reflejado en su propio tiempo, y le inspiró a escribir una obra para criticar estas semejanzas, esta repetición de la historia.

Al leer la obra, no es fácil ver estas fuentes sin haber visto las películas indicadas. Algunas son famosas, como *Nosferatu* y *Mickey Mouse*, pero *Queen Kelly* y *La calle sin alegría*

son más oscuras. Las actrices no son oscuras, como Gloria Swanson y Greta Garbo, pero *Queen Kelly* salió al mismo tiempo que las primeras películas con sonido, pero todavía las películas se quedan más o menos en la oscuridad. Pero al verlas, la correlación clarifica. Los temas, los personajes, los escenarios y la trama están todos inspirados en las películas. En los últimos momentos de la obra, sale un ejército llevando máscaras de Mickey Mouse, que representa las Naciones Decentes, una parodia clara de las Naciones Unidas y los Estados Unidos, para quien la rata es simbólica. La unicidad de *Nosferatu* es la combinación de estas fuentes, juntadas con sus raíces clásicas, convertidas y escritas en el lenguaje de Nieva, quien utiliza y cambia las palabras para crear una obra que es puramente Nieva.



Figure 2. Escena de *Das Cabinet des Dr. Caligari* mostrando el uso del claroscuro y escenarios expresionistas

## CAPÍTULO 4 - *Queen Kelly*

*Queen Kelly* (1928) es la penúltima película, aunque nunca la completó, del director Erich von Ströheim. Protagonizada por Gloria Swanson, una actriz famosa en el cine mudo, fue una de las últimas películas mudas filmadas en Hollywood. Gloria Swanson buscaba su obra maestra para terminar su carrera en el cine mudo; por eso ella y su amante Joseph Kennedy contrataron a von Ströheim, el director más controvertido y artístico en Hollywood. Von Ströheim, un austriaco, tenía una obsesión con los detalles; siempre acumulaba demasiada película con sus múltiples tomas nuevas (O'Donoghue). La versión primera de *Queen Kelly*, que presentó Ströheim a Kennedy y Swanson, se llamaba *La ciénaga*; contenía la oportunidad para que Swanson mostrase sus variadas habilidades de actriz, desde la comedia a la tragedia y del amor a la degradación. Pero él también consideró que esta película iba a ser su obra maestra. La mayoría de sus películas previas no le salieron bien; porque era muy excéntrico, sufrió la censura y recortes, hasta ser echado de la dirección de dos: *Merry-Go-Round* (1923) y *The Merry Widow* (1925). Si estas películas no pudieron salir como él quería, obviamente su obra representativa iba a ser la más grande, extravagante y sórdida. Surgió una obra psicológica, gótica, escandalosa y grotesca (O'Donoghue).

Su primer guión salió de los censores con muchos cambios, y la filmación empezó en el otoño de 1928. Este guión cuenta la historia de un príncipe andante a punto de casarse con una reina excéntrica, cuando se enamora de una chica de convento, Patricia Kelly. Pierde a su amor y se casa con la reina, hasta que eventualmente se reúne con Kelly, y el amor reina supremo, igual que la Reina Kelly. Durante la filmación de la primera parte europea, Swanson y Kennedy se dieron cuenta de que la película que estaba haciendo Ströheim nunca iba a pasar la censura, y

le echaron a Ströheim con un poco más de la tercera parte completa. Kennedy dejó a Swanson con la cuenta, y tras unos años ella misma asumió la finalización de *Queen Kelly*. Terminó la película con la última escena de la primera parte y tuvo su estreno en 1932, aunque sólo en Europa (O'Donoghue; Koller, "Damned Queen"). Según Weinberg, pocas copias existían antes de la reconstrucción de 1985 en varios cinémathèques (210). Podemos suponer que una copia existía en la Cinémathèque Française en París, por haber sido la primera de estas "bibliotecas" cinemáticas. Sabemos que la película se proyectó en una galería de arte en 1932, en París (Weinberg 210).

La película se abre una mañana en un reino medieval europeo, en la ciudad de Kronberg, capital de un lugar alemán sin nombre, en el cuarto de la reina, Regina V. Los títulos nos indican que la reina está loca porque sufre de un mal hereditario de sangre. La ciudad se parece mucho a cualquier ciudad europea a través de la construcción de decorados grandes y caros. Regina aparece desnuda y claramente borracha en su cuarto lujoso. Es una reina vana y cruel, llevada por sus propios deseos, lo que se indica por un serie de tomas enfocándose en varios símbolos de los vicios, como los vasos y botellas de vino vacíos. Entra por la puerta del palacio el Príncipe Wolfram, prometido y primo de la reina, y un vagón lleno de prostitutas, regresando de una noche en el burdel. Desnuda, la reina le mira con envidia, y le busca, borracho en su cuarto. Pelean, y la reina le confronta con la noticia de una sorpresa, y un castigo por sus acciones- hacer las maniobras con los soldados.

En el camino, los soldados se encuentran con unas mujeres del convento, entre las cuales se cuenta Patricia Kelly, una huérfana irlandesa. De manera muy vergonzosa, el pantalón bombacho de Kelly se cae, provocando la risa del príncipe. Enojada, Kelly lo tira al príncipe, incitando su pasión. Al volver al convento, Kelly recibe castigo de las monjas a rezar y acostarse

sin cenar. Su aspiración es simple: poder volver a ver el príncipe, de quien se ha enamorado. En el palacio, la reina anuncia a Wolfram que su boda será el próximo día. Desanimado, Wolfram sale con un amigo para el convento; encienden una tela y un basurero, y causan que el convento sea evacuado. Mientras las mujeres huyen, Wolfram recoge a Kelly y la lleva a sus cuartos.

Kelly se despierta en el palacio, y después de darse cuenta de su situación, se pone a cenar con el príncipe, quien intenta seducirla. La reina, acabando su baño, entra por el balcón, ve la cena, y al abrir las cortinas ve a Wolfram inclinándose sobre Kelly en la cama. Se enfurece y recoge un látigo grande, atacando con ferocidad a Kelly. La persigue por el palacio, hasta la calle, y mete a Wolfram en una celda. En la versión Swanson, Kelly sale del palacio hasta un puente y se suicida saltando al agua. Al salir de la cárcel, Wolfram la encuentra en el convento, muerta, y él también se suicida, apuñalándose sobre el cuerpo de Kelly.

Esta versión, que completó Swanson, es muy probablemente la versión en que se basó Nieva para la obra *Nosferatu*. Salió en Europa en 1932, y la versión reconstruida no fue completada hasta 1985, más de veinte años después de la escritura de la versión final de *Nosferatu*. Parece que Nieva vio la versión completa. Los temas del guión original de *Queen Kelly* y *Nosferatu* son muy parecidos: el vicio, la corrupción, la sexualidad y la crueldad. Estos temas son introducidos en la película, pero no están tan desarrollados como en la versión final, pero es muy probable que Nieva sólo viera la versión que salió en Europa en 1932. Aunque sólo haya visto la versión incompleta de Swanson, no es difícil ver la inspiración que tiene en Nieva. La gran influencia de *Queen Kelly* en Nieva son los temas de la película, además de que el personaje de la Reina Kelly tiene una correlación directa con la reina Regina. Los temas más sobresalientes de la película son la fantasía, la sexualidad, la decadencia, los vicios que envuelven a todos los personajes, así como la violencia y la destrucción. Los protagonistas de

*Queen Kelly* siguen las mismas reglas que los personajes de *Nosferatu*: abandonan las reglas sociales para satisfacer todos sus deseos y vivir sus fantasías.

El príncipe, Wolfram, aunque esté prometido a la reina, pasa la noche en un burdel, emborrachándose. Llega a la vista de todos, y sus criados le tienen que ayudar a meterse en la cama. Es despreocupado e irresponsable, así tiene el apodo “Wild Wolfie”, como si fuera un animal, porque así actúa. Al salir con el ejército, deja los ejercicios para seguir a Kelly y coquetear con ella, y cuando por rabia ella le tira sus pantalones, él los huele y los guarda en su alforja. Es un hombre llevado por sus deseos carnales, irresponsable e imprudente- inaceptable como un futuro rey. Para secuestrar a Kelly, no teme incendiar un convento lleno de monjas y jóvenes. Esconde la ropa exterior de la niña, para que tenga que quedarse casi desnuda, llevando su camisón; la seduce poco a poco, acosándola con champaña, velas, flores y palabras hasta conseguir tenerla en su cama. Es un verdadero Don Juan, una caracterización que está completada al ver sus aposentos llenos de pinturas eróticas, de figuras desnudas y muy sexuales. Pero Kelly no es inocente en su seducción. En el camino, ella también coquetea, y ambos piden deseos sobre un puñado de heno recién cortado<sup>2</sup>, costumbre y símbolo de la vitalidad. Al recibir su castigo, Kelly va a la capilla, y al ver la estatua del Cristo crucificado, hace su petición: poder volver a ver su príncipe. Así, Kelly continúa coqueteando durante su ‘secuestro’, participando en su propia seducción, porque también es su deseo. Juega con Wolfram, pasando por su cuarto, forzándole a seguirla. Es una seducción mutua, una satisfacción de deseos y fantasías compartidos.

De los tres protagonistas, la reina, Regina V, es la que vive más para satisfacer sus deseos. Está loca, a causa de su mal de sangre- más probablemente a causa del incesto-, y su

---

<sup>2</sup> Véase *El carro de heno* de Bosch



locura se expresa a través de la decadencia, los vicios, y la crueldad. Por la mayoría de la película aparece desnuda o casi desnuda, siempre con la excepción de su gato persa, símbolo de su sexualidad flagrante, que lleva bien ubicado para cubrirse. Es obviamente borracha, y por los inter-títulos aprendemos que es vana, indulgente, y cruel también. Esto es reforzado por una serie de tomas que se enfocan en los instrumentos de sus vicios- una copia del *Decameron* de Boccaccio, una copia de las memorias de Casanova, una botella de champaña en un cubo de plata decorado con figuras desnudas, joyas, una botella del barbitúrico Veronal, unos cigarrillos, los varios decorados de su cuarto. Tiene sábanas de seda, cortinas de terciopelo; su cama y su cuarto están decorados con cupidos desnudos y otras estatuas y pinturas eróticas. También tiene una tendencia violenta- una pared de su cuarto está llena de látigos de todos los tamaños, espadas y otras armas. En otra secuencia, intercalada con la seducción de Kelly, hay un episodio muy erótico de la reina en su baño. Está bañándose, desnuda, en su bañera grandísima forrada con más estatuas de cupidos desnudos, rodeada de aceites y perfumes lujosos, y está emborrachándose también. Al oír llegar a Wolfram al comienzo de la película, Regina no se preocupa con vestirse para salir a su balcón al verle. Sale desnuda, con el gato, aunque hay dos soldados de guardia allí en su balcón. Se pone una bata de seda, muy fina hasta ser transparente, para ir al cuarto de Wolfram, donde lucha físicamente con el príncipe, terminando simbólica y eróticamente a horcajadas sobre él.

En Regina vive también un lado muy cruel. Tras la proclamación de la boda inminente, Wolfram proclama, “It must be very unpleasant, otherwise you wouldn’t be so cheerful”; dice mucho sobre su carácter. Durante un banquete suntuoso, llevando perlas y diamantes, y frente a la aristocracia, hace el anuncio de la boda inminente con satisfacción cruel. Duerme rodeada por armas y látigos, los cuales no teme usar para castigar a Kelly para estar con Wolfram. Ataca con

una ferocidad inmensa a Kelly con el látigo, gritando “He’s mine!” y literalmente echando espumarajos por la boca. La persigue del cuarto hacia la escalera grande y por el palacio hasta la calle, azotándole mientras la guardia, tan trastornada como ella, se ríe. La visión que hace la reina con el látigo, en medio de su ataque de rabia, es a la vez espectacular y terrible.

Puesto que Kelly nunca llega a ser reina en la versión de 1932, no es ella que influyó la creación del personaje de la Reina Kelly, sino la reina Regina V de la película. La descripción del personaje lee “La malvada REINA KELLY, Kelly triunfante” (*Nosf* 10), y sigue en las acotaciones precedentes a su entrada:

Rumor de la muchedumbre, que espera el maná desabrido del acontecimiento. Estallan los “flash” por todas partes. Se desenrolla una alfombra larga y estrecha que llega sola hasta la casa de Nosferatu y su grupo de alimañas. Y viene Kelly, como una estrella de cine, fosca de pelo rubio, que le escapa de la cofia con insignia de la Cruz Roja, labios de piñón, marchosa y altanera como un flamenco rosa. Ya no oculta la divina que ha sido alcanzada por el diente de Nosferatu. Bien mordida y desacreditada por dentro, la pobre Kelly justifica su íntima necesidad de abyección con una visita a los pobres, ricos en desesperación trascendente. (*Nosf* 37)

Esta descripción es comparable con la introducción de Regina, aunque más visual; se puede imaginar que las acotaciones en el guión de von Ströheim son parecidos a las de Nieva. Los títulos que introducen a la Reina leen: “...ruled from feudal days by a violent dynasty- the present ruler, a mad Queen-...Regina V, last of her line— their blood mania—vain, self-indulgent, cruel—knowing no law but her own desires---...cherishing a morbid, jealous passion for her betrothed...” (*Queen Kelly*). Físicamente puede ser la representación de Kelly: las dos son rubias, exuberantes, y hermosas, llenas de confianza en su poder. Se ve en el dibujo para la

figura de la Reina Kelly que hizo Nieva, en comparación con las tomas de Regina. Son muy parecidas. Kelly viene “como una estrella de cine”, segura en su puesto, un eco de la primera visión de Regina. También podría estar basada en Gloria Swanson misma, una gran estrella y dama de Hollywood, orgullosa y con el sentido de ser realeza. Igual a Regina, Kelly no esconde sus vicios, dejando su piel con la mordida del vampiro a la vista de todos. Para crear el personaje de Kelly, Nieva utiliza palabras como “desacreditada” y “abyección” para comunicar la baja y el envilecimiento de Kelly igual a cuando von Ströheim se enfoca en símbolos de los vicios de Regina. Las dos están juntas en su degradación y ruindad: llevadas por sus sentidos básicos, ambas han caído a lo más bajo, aunque les queda la realeza. Interesante, Kelly también se queda arruinada por sus deseos, pero no le queda nada porque muere.

Mientras Regina es borracha y desgraciada por maneras más comunes, Kelly tiene un vicio anormal. *Nosferatu Pitiflauti*, el vampiro, es la representación de todos los vicios a los cuales sucumbe Regina, especialmente la sexualidad. Se quedan iguales en su baja, aunque sea por fuentes distintas. Ambas reinas tienen una locura de sangre; la locura de Regina siendo heredada de sus antecesores, una locura genética, mientras el problema que tiene Reina Kelly en *Nosferatu* viene de una fuente fuera de sí. Es la succión de sangre que le hace *Nosferatu* lo que crea la locura de ella, pero ambas terminan igual. Todo el mundo está consciente de sus fallos, pero como son reinas, nadie les va a confrontar.

La fuerte inspiración en Regina se destaca en cada apariencia y mención de Reina Kelly dentro de la obra. El Madrigal canta sus alabanzas, mientras que el Gran Marcial y los otros marciales de la guardia la defienden del pueblo, quien grita “¡Fulminémosla! ¡Fulminémosla!” (37). Anda rodeada de sus galgos, un perro de caza, otro símbolo de vicio y de la extravagancia de una reina cuyo reino es pobrísimo. Aún el madrigal dice que “Sal a escuchar al coro que

canta tus alabanzas, las de tus abuelos y bisabuelos, hasta llegar al astuto diplomático *con ojos de color de rosa* que fundó la rama de tu realeza” (36). Estos ojos ‘de color de rosa’ vienen de la expresión “ver el mundo con gafas de color de rosa”, que significa una persona que no puede ver lo malo de una situación porque quiere pensar que todo está perfecto. Kelly entra en este vecindario pobre, vestida de riqueza y con sus símbolos de su aristocracia como los galgos, no para darles socorro, sino sólo para hacer más fácil su propio vicio: la chupada de Nosferatu. No trata de oscurecer sus intenciones, al mandarle a Nosferatu que bese su mano en público, diciendo, “El beso, el beso... ¡Obedece!” (38). Declara también que no sólo Nosferatu estará a su disposición, sino todos los que le rodean: “Y, asimismo, esta representación del barrio que a él le rodea quisiera que a mi servicio ingresara desde ahora” (38). Esta declaración y el siguiente ‘beso’ de Nosferatu merecen un “aplauzo desconcertado y equívoco” (38) y gritos por Azul y Otilia “¡La zorra! ¡Bien la han picado!” y “Ya se marchita por dentro esta alma descompasada” (38). Obviamente sus intenciones no son oscurecidas, pero no le importa a esta reina quien solo se ocupa con el placer. Es igual a Regina, quien “...knows no law but her own desires...”

La fuerte sexualidad de Regina se manifiesta en su arte, sus libros, su ropa- o su falta de ropa-, y su deseo franco por el príncipe. Igualmente, la sexualidad de Reina Kelly se manifiesta por su ropa, sus acciones, su falta de decoro, y su deseo franco por Nosferatu. Ambas van desnudas; la primera literalmente y la segunda figurativamente- sus acciones públicas le dejan desnuda a los ojos de sus súbditos. La sexualidad y el deseo son temas centrales en ambas obras. Regina no teme tener altercados físicos con Wolfram, llegando a estar horcajada sobre él. Parece tomar placer (sexual) al azotar a Kelly, un apetito violento y perturbador. Reina Kelly toma su placer en donar sangre a un vampiro, otro deleite sexual delincuente. Cuando el

Aprendiz (llamado Celestino, chistosamente. Sirve como un trotaconventos entre Nosferatu y sus víctimas, una relación sexual) pide meter la mano en su escote, no tarda en hacerlo:

“(Tomando su manita bien sucia y echàndosela al descote [sic] como una carta en el buzón) ¡Pues hecho! Ya lo estás viendo, qué sencillo.

(El Aprendiz)- (*Inclinando su cabeza sobre el hombro de Kelly, que se encuentra como nunca melancólica*) Nunca creí que, en mi modestia, pudiera meter mano a la Reina....

(Kelly)- ¡Una tierna mano sucia en el [escote] de una reina! Emoción de más latido que una noche en la ópera...(62)

Kelly no piensa en la indecencia de este acto; vive en el momento, sin pensar en las repercusiones. Estas mujeres no son reinas; son niñas malcriadas, productos de una sociedad decadente y enferma.

Además del personaje de la Reina y los temas, *Nosferatu* se inspira altamente en el mise en scène de *Queen Kelly*. El enorme contraste de luz y sombra, el claroscuro que es muy común entre los expresionistas alemanes, es muy prominente en *Queen Kelly*, y también en el escenario de *Nosferatu*. Ströheim utiliza muchas velas; muchas veces es sólo la luz de las velas que ilumina los personajes, reflejando los espejos que también utiliza. El contraste entre la luz y la sombra crea un ambiente de misterio, de seducción y de decadencia en el caso de la Reina y su cuarto. El fuego es un tema que surge en ambas obras- las velas, el incendio del convento y los cigarrillos en *Queen Kelly* son simbólicos de la pasión, el deseo y el vicio. En *Nosferatu*, se ve el humo de las fábricas en el fondo - representante del ambiente apocalíptico de posguerra, los “flash” de las cámaras rodeando a Reina Kelly- captando sus vicios, la bomba de Fiacro- su pasión simbólica, y en el fusilamiento final, la culminación en la muerte de este mundo donde reinan los deseos y los vicios carnales.



**Figure 3. Captura de Regina.**



**Figure 4. Estudio para la Reina Kelly por Francisco Nieva. Mire las semejanzas con Regina.**



Figure 5. Regina en su baño, bebiendo champán, rodeada de cupidos desnudos.



Figure 5. Captura de Kelly sobreimpuesta por un guardia riéndose y Regina persiguiéndola con el azote.

## CAPÍTULO 5 - *Nosferatu- eine Symphonie des Grauens*

*Nosferatu- eine Symphonie des Grauens* (*Nosferatu- una sinfonía de horror*, 1921), basada ilegalmente en la novela *Drácula* por Bram Stoker, es una película expresionista alemana, y para muchos es una de las mejores representaciones del vampiro famoso. El director, F.W. Murnau, es conocido por haber revolucionado el arte de la expresión cinematográfica por el uso subjetivo de la cámara para interpretar el estado emocional de un personaje (Eisner 6). Para basarla en la novela sin comprar los derechos el autor del guión, Henrik Galeen, cambió los nombres, la localización, y la fecha de la historia de los de la novela. Galeen había escrito ya varios guiones fantásticos, líricos y expresionistas; por ejemplo *Der Student von Prag* (1920). El título viene de la palabra que Stoker utilizó, del artículo de Emily Gerard, para significar ‘no muerto’. Pero es el trabajo de Albin Grau que hizo tan memorable la película- como el diseñador de arte, fue él quien creó los escenarios, disfraces, y el maquillaje. En particular, creó el personaje y la imagen del Conde Orlok- del Nosferatu.

Para capturar la fragmentación y múltiples perspectivas de la novela, la película aparece como la crónica de un narrador. Utiliza textos, cartas, periódicos, metrajes documentales, y anotaciones de diarios para enmarcarlo<sup>3</sup>. Murnau favoreció esta fragmentación al utilizar cortes cruzados extensivos entre escenas (Koller, “Nosferatu”), rápidamente cortando entre dos escenas múltiples veces para mostrar dos perspectivas a la vez. En un par de tomas dramáticas, Ellen, la heroína, parece alargar las manos al vampiro, aunque estén en lugares lejanos. Lotte Eisner nota que los títulos muestran “oddly-broken lines. Prolific use of exclamation marks, words in capitals, and letter-spaced lower-case matter. [a] staccato rhythm. with [sic] its incomplete

---

<sup>3</sup> Esto es por contribución de Galeen, como está en el guión original, disponible en *Murnau* por Lotte H Eisner, pp 228-70. Las alteraciones de Murnau son indicadas en el texto en negrita.



sentences, clauses, phrases and idiosyncratic punctuation” (Eisner 269). Los títulos, con la redacción, crean mucho suspenso y drama en la película, aumentando el horror y el misterio de *Nosferatu*.

*Nosferatu- eine Symphonie des Grauens* es un ejemplo clásico del expresionismo alemán en el cine. Hace recordar a la película expresionista más temprana, la celebrada *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) de Robert Weine, una de las películas más influyente y que recibió mucha aclamación artística. Utiliza decorados absurdos, luz y sombra, maquillaje oscuro y sobrecargado, pelo y ropa extraña para crear el ambiente de discordia y el sentido de horror que impregna la película, considerada por muchos la primera película de horror. Murnau sigue en las mismas líneas que Weine al crear *Nosferatu*, una película claramente expresionista. Está ubicada en la Europa medieval, tomando lugar en Wisberg, Alemania durante la peste negra, los títulos indicando “The Great Death in Wisborg in the year 1843 A.D.”, mientras que la novela de Stoker invoca a Jack el Destripador, quién operó en Londres cerca del año 1880. La asociación con *Nosferatu* y la peste indica que es él, no la peste que mata la gente. Murnau hizo el rodaje en locación, algo raro en esta época, que crea un ambiente de antigüedad, el mundo viejo, deterioración física y psicológica, y amenaza. La residencia de *Nosferatu* parece ser ruinoso. Esta decadencia fue creada utilizando claroscuro, efecto que normalmente se asocia con el horror alemán. Es un ambiente tanto expresionista como realista, y el efecto de las sombras es clave en la creación de la psicología de la película. Porque las películas tempranas tuvieron que filmarse durante el día, las escenas de noche utilizan un filtro azul para crear oscuridad. Para diferenciarse, un filtro amarillo marca las escenas de día o iluminadas, y el amanecer y el anochecer son rosados. Otros efectos utilizados para crear esta atmósfera son fotografía stop-motion, imágenes super-impuestas, la utilización de negativos (cielo negro con árboles blancos),

maquillaje sobrecargado y oscuro, y las interpretaciones expresionistas de los actores. La interpretación de Max Schreck, Nosferatu, en particular fue tan espantosa y tan creíble que hizo que muchos pensaron que era un vampiro de verdad.

La película *Nosferatu* abre con un título que establece el horror de la película:

Nosferatu. Does not this word sound like the death bird calling your name at midnight? Beware you never say it- for then the pictures of life will fade to shadows, haunting dreams will climb forth from your heart and feed on your blood.

A través de los títulos, un narrador anónimo comienza la historia de un joven quien trabaja como clérigo para un agente de bienes raíces, Johnathan Hutter, y su esposa Ellen. Cuando su empleador recibe una carta misteriosa, le manda a visitar al Conde Orlock en Transilvania para cerrar la venta de una casa, que por coincidencia es la casa enfrente de la casa de los Hutter.

Ellen no quiere que su esposo salga, pero la deja con su amigo Harding y su hermana Ruth y se va. Al llegar a los Cárpatos en la noche, busca la cena en una posada. Cuando anuncia sus planes de salir para el castillo del Conde Orlock, toda la gente deja de hablar. Tienen miedo del conde, y todos le disuaden de viajar por la noche. Se ríe, pero luego en su cuarto descubre un libro, “Of Vampyres: Terrible Phantoms and the Seven Deadly Sins”. Lee del vampiro Nosferatu otra vez se ríe y se acuesta.

*Nosferatu* es una película que hasta hoy en día deja un impacto profundo en el espectador. El vampiro, horrendo en su rostro, es la imagen del mal. Sobrevivió en el Cinémathèque Français en dos versiones- una alemana, la otra francesa<sup>4</sup>. Murnau ha tenido admiradores en Francia entre ciertos grupos; en particular los surrealistas. Unos periodistas franceses recordaron sus obras con entusiasmo, especialmente *Nosferatu* y *Tabu* (1931). “French

---

<sup>4</sup> Véase *Cahiers du Cinéma*, No 79, enero 1958, Lotte H Eisner, “L’énigme des deux Nosferatus.” p. 22-24.

critics in the 1950s associated with the film magazine *Cahiers du cinéma* considered Murnau archetypal of the kind of director they termed an *auteur*- someone with a distinctive vision of life and a personal visual style, whose film must be interpreted as expressions of artistic identity” (Ashbury 12). Esto está cerca de lo que pensaban los surrealistas, para quienes la película era prueba de que el cine podría participar en el escapismo que era parte de su filosofía y la creación de un reino de lo maravilloso. Cuando Hutter cruza la puerta en camino al castillo, les pareció una transición del mundo real al surrealista. André Breton, líder entre los surrealistas franceses, lo comparó con el arte espeluznante del pintor italiano Giorgio di Chirico (Ashbury 63).

Hutter sale de nuevo por la mañana, pero tiene que continuar a pie cuando su carruaje se detiene y se niega a continuar porque el chofer tiene un mal presentimiento. Dentro de poco un carruaje envuelto en tela negra viene y le lleva al castillo, manejado por alguien misterioso que esconde la cara. Es éste mismo quien sale a recibir a Hutter- es el conde, un hombre descarnado, blanco y alto con una nariz grandes, orejas grandes y apuntadas, ojos hundidos, y quien tiene manos que parecen garras, con uñas largas y afiladas. Lleva un abrigo largo y negro, y camina de una manera rígida. Durante la cena, Orlock se niega a comer, se sienta en silencio y lee una carta. A medianoche suena una campana, y asustado Hutter se corta el dedo. El conde reacciona rápidamente, diciendo “You’ve hurt yourself...the precious blood!” Intenta succionar la sangre, pero le repele la cruz en el cuello de Hutter. Este se duerme en una silla, y en la mañana se despierta en un castillo vacío con heridas frescas en el cuello. Las atribuye a picaduras de mosquitos hasta reencontrar el libro de la posada. Esto pasa después de otra cena con el conde, durante la cual Orlock está fascinado con una foto de Ellen, y comenta que ella tiene un cuello bonito. Empieza a sospechar que Orlock sea un nosferatu, y se esconde en la cama. No obstante, la puerta se abre y Orlock entra, revelando su cara verdadera- boca abierta, las

colmillos y las garras de las manos listas. A la vez, Ellen camina dormida, extiende sus manos y grita “Hutter!” El conde parece haberla escuchado, y le deja a Hutter en paz.

Al despertarse la mañana siguiente, Hutter busca prueba de sus experiencias. En el sótano encuentra un ataúd en el cual está tendido Nosferatu, rígido, y huye. Por la noche, ve a Nosferatu cargando un carruaje con cinco ataúdes, y se escapa por la ventana con una sábana anudada. Se despierta en un hospital, diciendo “Ataúdes!”, y se desmaya otra vez. Tras unos días, decide volver a avisar a su pueblo del peligro del vampiro. Entretanto, los ataúdes de Nosferatu han llegado al puerto, y están embarcando en un velero. Los marineros, sospechosos, vacían un ataúd para descubrir mugre y una plétora de ratas; así empieza el viaje de Nosferatu a Wisborg. Ni un hombre sobrevivirá a este viaje. Sólo quedó el capitán, atado al timón, muerto. En un momento icónico, el primer oficial va abajo a la bodega con un hacha, y Nosferatu se levanta de su ataúd sin moverse. Aterrorizado, el oficial se suicida, y Nosferatu se sube a la cubierta- una garra a la vez -y aparece amenazadoramente.

En una sala psiquiátrica, Knock se queda comiendo moscas e intenta morder el cuello de su doctor. Ellen pasa sus días en la playa, esperando. Llega Hutter al mismo tiempo que llega el conde con las ratas, y la peste. Todo el mundo, hasta Ruth, la amiga de Ellen, se enferma, pero cuando Knock ve un periódico con la noticia de una peste nueva, le causa celebrar la llegada de su amo. Paralizados por el miedo, buscan un sacrificio para parar la plaga; lo encuentran en Knock. Es un ejemplo brillante de seres humanos en pánico, buscando víctimas (aunque en este caso, no es inocente). Ellen siente una fuerza irresistible de leer el libro que trae Hutter de Transilvania; aunque él le avise que no, lo lee y entiende que sólo ella, una mujer pura de corazón, puede detener al vampiro al causarle que olvide el canto del gallo. Esa noche, Ellen siente la presencia del malo, y abre la ventana para atraerle. Manda Hutter al Profesor Bulwer,

experto en la peste, y se hace víctima del apetito de Nosferatu. Se queda chupando hasta que el gallo cacarea, y con la luz del sol, muere el conde horrible envuelto en humo. Vuelve su esposo, y la encuentra difunta, el verdadero sacrificio para la plaga. Detiene la gran peste y la paz se extiende por la tierra.

En la tradición expresionista, siempre se evita el ridículo por medio de abstracción rigurosa (Eisner 118). Excesos visuales, eventos e interpretaciones simbólicas caracterizan las películas; *Nosferatu* no es una excepción. En particular los personajes del Conde Orlok/Nosferatu y su sirviente Knock son ejemplos de esta corriente. El conde, con el maquillaje de Grau, es calvo, con sus ojos enfatizados y dientes largos; se parece a una rata. Sus uñas crecen en cada escena, hasta ser garras de un oso en vez de manos. Su abrigo ceñido enfatiza su forma ósea y, en su cara, la masilla se añade al rostro descarnado de Max Schreck. Knock tiene ropa que parece demasiado pequeña para su figura voluminosa; está al punto de romperse en cualquier momento. Ambos pueden parecer estar en reposo, y bruscamente entran en acción como marionetas cuyos hilos han de ser tirados violentamente. Knock explota en risas, y ataca al guardián de improviso. Nosferatu es tan rápido como una culebra cuando detecta sangre, y se levanta de su ataúd como una marioneta. Sus movimientos le señalan como diferente, sobrenatural.

La influencia de *Nosferatu- eine Symphonie des Grauens* en la obra teatral de Nieva es obvia en la superficie. El vampiro nunca ha aparecido en el drama español antes; es una novedad en su obra. En *Aquelarre y noche roja del Nosferatu*, es el personaje titular. La apariencia del ‘vampiro urbano’ es casi igual al conde. Llega a la escena en un ataúd llevado por su aprendiz, Celestino (de quien hablaré más tarde):

(El Aprendiz) se alza, da vuelta a la llavecita y vemos salir de entre la tapa la mano sarmentosa y de una vil palidez de Nosferatu...

Nosferatu se le ve muy alzando [sic] y se le ve muy acartonado en su negro macferlán espolvoreado de verdines de putrefacción. Todo él es pura taracea que recuerda la sombría fermentación del queso. Deben destacarse bien sus uñas y sus colmillos. (21)

En su apariencia, es el mismo Nosferatu de la película; un muerto viviente, un cadáver, alto y óseo con el abrigo negro y las manos como garras. En los dibujos de Nieva para el personaje se ven las semejanzas con la figura del conde de la película. Es notable en particular la cara del vampiro, y la similitud entre las dos escenas cuando Nosferatu sale del ataúd y de la bodega.

El aprendiz, Celestino, también se inspira en la película, en Knock, el sirviente humano del conde. Dicen las acotaciones que "...Entra el Aprendiz de Nosferatu Pitiflauti, maligno y enclenque, con una caja de muerto sobre la cabeza...(20)" No son tan parecidos como los Nosferatus; aquí las semejanzas están en sus posiciones como criados del vampiro (Celestino lleva el ataúd), como sufren por eso, y en su aspecto juvenil. Knock se parece mucho a un niño, saltando en la cama, riéndose, y muchas veces con una expresión de curiosidad simple en su cara. El Aprendiz también aparece muy joven; su descripción le indica ser 'chaval de cuidado, y en el segundo acto, entra con un dedo metido en la nariz. Knock se vuelve loco, y termina siendo víctima (no muy inocente, porque es él que le invita al conde a Wisburg) de la locura del peste, perseguido por la multitud. Celestino también es víctima de su posición, y tampoco es inocente. Sus pecados son múltiples, desde fumar hasta masturbación. Su persecución viene de fuentes múltiples; de Ottilia, quien vacía una jofaina de agua sucia sobre la cabeza del aprendiz, hasta "...el guardia de la calle, en lugar de defenderme, dice que va a escribir sobre mí una

novela. Todas las vidas están descarriladas (21)”. Como Knock, cuya locura viene en parte por su conexión con el vampiro, Celestino recibe su educación en el vicio en la casa de Nosferatu. Todo lo aprendo en casa de Nosferatu Pitiflauti, menos a silbar el último tango. Que mi madre me retire antes de que me coma la pena. No me queda libertad ni para asistir detrás de la tapia al Club de la Masturbación. Se me están rompiendo los dientes de resbalar delante de todas las confiterías. Ay de mí, que no me veo en el espejo ni puedo peinarme con la raya derecha. (20)

Le describe como ‘maligno’ y ‘enclenque’, su educación en la mala vida le duele y le causa pena. No se puede mirar en el espejo- así es como el vampiro, quien por naturaleza no se mira porque no tiene reflejo. Para él, es que sabe que es el mal, pero no puede detenerse. Toda la sociedad, hasta la Reina Kelly demuestra esta decadencia por el vicio en la obra, pero el Aprendiz es uno de los peores por su larga asociación con el vampiro.

Mucho de esto es por causa de la guerra y de sus repercusiones. La película es del año 1922, justo después de la Guerra Mundial (1914-1918); la obra es de 1963, después de la Guerra Civil Española (1936-1939), la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), y queda durante la dictadura fascista de Francisco Franco. Muerte y plaga, inestabilidad social y relaciones trastocadas eran frecuentes después de las guerras, igual que en la película e igual que en la obra. Nieva vivió las guerras, y conoce bien los problemas e inestabilidad de un mundo posguerra. Abre la obra con una acotación para crear el ambiente del escenario que guarda semejanza con la Europa industrial tras la Primera Guerra Mundial, “...Fábricas de chispas y de gases que sólo trabajan a las altas horas de la madrugada. Muy mala pata en todo. Gran obertura desagradable...” (11), y con la película *Nosferatu* después de la llegada del conde a Wisborg- oscuro, desordenado, y con el sentido del mal sobre todo. La idea de guerra/posguerra impregna

ambas obras. Galeen adaptó *Drácula*, cambiando Inglaterra a Alemania y colocándolo dentro de la peste, para insinuar que Nosferatu llevó la peste horrible. Ashbury nota que:

[Galeen] wrote, in an essay on the fantastic film, that the genre had to reflect contemporary society. The streets and hospitals of Berlin must have contained figures as shocking as Orlok, with ruined faces and near-death looks. Vampirism can represent all kinds of social exploitation. (70)

Nieva hace igual con su representación del vampiro- escribe teatro de fantasía, en el cual refleja la sociedad contemporánea de él y la sociedad de la posguerra que él vivía; el vampirismo representa un tipo de explotación social y los vicios de esta sociedad. Lo mismo que Galeen, Nieva ha vivido la guerra y él también probablemente vio gente tan horrible como la figura del conde, soldados arruinados y ciudadanos inocentes devastados física y emocionalmente por los horrores de la guerra. Uno solo tiene que recordar la pintura de Picasso, *Guernica* para darse cuenta de las semejanzas entre el conde y las víctimas de guerra. El tema de la guerra también se encuentra en *La calle sin alegría*, y lo discutiré más adelante.

Igual a Galeen, Nieva manipuló la leyenda del vampiro para ponerle en la posición del contaminante de la sociedad de su obra; el Nosferatu de Nieva puede andar en la luz del día sin morir, y no esté al borde de la sociedad- es un vampiro urbano, colocado dentro de la sociedad como un famoso. Su aceptación por la gente es la peste que traen las ratas en la película- enferma al público y hasta la reina con sus pecados. La peste no es una enfermedad corporal; es del alma- es la corrupción y la destrucción de la moralidad.

*Nosferatu* tiene más influencia visual en la obra teatral que sólo en el vampiro. La película es visualmente gótica, y aunque lo rodó totalmente durante el día, las sombras son importantísimas. Una de las técnicas populares entre los expresionistas, y característica de



Murnau es el uso del claroscuro, de gran contraste entre la luz y la sombra. En la película Nosferatu es representado muchas veces por sólo su sombra; la oscuridad es fatal. Al final, Ellen abre la ventana para dejar entrar la sombra, y muere el vampiro cuando vuelve la luz del día. La obra de Nieva también tiene esta importancia de luz; todas las acotaciones del escenario indican que la escena está en sombra. “Es temprano en el infierno. Es decir, un atardecer muy largo. Faroles de elegancia vienesa se reflejan en unas aguas muy negras...” (51). La oscuridad del escenario es simbólica de la oscuridad de la sociedad, de que son llevados por los vicios y el mal. La Aurora, aquí personaje propio, entra de vez en cuando sólo para salir otra vez, sin traer el día.

No existe en su historia larga una lectura del vampiro no sexual. El chupar sangre es una acción muy íntima, y también muy sexual por el contacto de la boca en el cuello, y porque los cuerpos están en contacto directo. La sangre es la pasión y la vida, la cosa más íntima que tiene una persona. Desde la novela original hasta hoy en día el vampiro ha sido un símbolo de la sexualidad. En la película hay una lectura obvia de una relación de deseo entre el Conde Orlok y Ellen Hutter. Él obviamente la desea, supuestamente por su sangre. Dice el vampiro a Hutter que “Your wife has a beautiful neck...” justo antes de anunciar que comprará la casa frente a la de los Hutter. Cuando Ellen se despierta en la noche y echa los brazos por la pantalla, la siguiente toma no es de su esposo, sino del vampiro que gira hacia ella. Se sienta en la playa y dice “I must go to him. He is approaching!!!” No es Hutter que viaja por barco, sino Nosferatu, implicando que es a él a quien se espera. Nosferatu mira con añoranza por la ventana hacia su cuarto, hasta que Ellen abre la suya, dejándole entrar. En la última escena del conde, Ellen está acostada en la cama, el vampiro arrodillado cerca de su cabeza, doblada por su cuerpo como un amante besándola, aunque sea el beso de la muerte. El amanecer llega, muere el vampiro, y

Ellen agarra su pecho, o en dolor o en lo que pudiera ser placer. Es como se llama el orgasmo en francés: la petite mort.

*Nosferatu (aquelarre y noche roja de)* contiene una fuerte lectura sexual, desde la primera escena con la Aurora y el Agonizante, a Azul la prostituta, hasta la Reina Kelly, quien recibe gran placer del chupar de Nosferatu. El mayor tema de la obra son los vicios de la sociedad, muchísimas de las cuales son sexuales por naturaleza: masturbación, el aborto, necrofilia, incesto, masturbación, prostitución, e incluso la sexualidad pública de la reina. Otilia es chupada por su tío, Aurora quiere el Agonizante, quien está muriéndose, hay un doble sentido en el uso del verbo chupar, ambos sexuales- puede referir o a la felación o al beber la sangre, un acto íntimo también.



**Figure 6. Sombra del conde; imagen icónica del cine expresionista.**



**Figure 7. Captura del conde Orlock saliendo de la bodega.**



**Figure 8. Escena de Nosferatu dirigida por Guillermo Heras y protagonizada por Nacho Novo en 1993, con Juan Matute como el Aprendiz.**



**Figure 9. El conde entrando en el cuarto de Hutter.**



**Figure 10. Escena de Nosferatu, con Nacho Novo en 1993. Muestra la influencia directa de la película en el personaje.**

## CAPÍTULO 6 - *Die Freudlose Gasse*

*Die Freudlose Gasse* (*La calle sin alegría*, 1925) se inspiró en la novela controversial por Hugo Bettauer del mismo nombre, serializada en el *Neue Freie Presse* de Viena (Atwell 29). Mejor conocida por la actuación de Greta Garbo en su segundo papel de protagonista, es la tercera película de G. W. Pabst, un director alemán de mucha importancia. Se rodó y salió en Berlín en 1925; recibió escrutinio intenso y revisión por el German Film Censorship Board, quién dejó salir una versión revisada. Las revisiones fueron menores porque les pareció un melodrama; pero la película no tenía tanta suerte en otros países. Sufrió fuerte censura y las versiones que salieron más tarde fueron cortadas, hasta la versión americana en que la mitad de la trama ha sido eliminada. Quedó en la Cinémathèque Française una versión original, y sobrevivió la Segunda Guerra Mundial y la destrucción del arte por los Nazis allí. Además de Greta Garbo, está protagonizada por Asta Nielsen, quien ya era una aclamada estrella del cine.

*La calle sin alegría* es una película expresionista-realista, creada en el momento de transición entre el periodo expresionista alemán y el periodo realista. Reacciona ante las fantasías escapistas del Expresionismo con una realidad brutal, pero incluye momentos y efectos expresionistas como la superimposición y el claroscuro. La obra que resulta es un contraste entre los dos estilos distintos: la realidad descarnada de la posguerra con la surrealidad psicológica de los breves momentos expresionistas. La realidad es un mundo dividido también; la calle en que abunda la pobreza, la desesperación y una desolación completa, y el club cabaret donde la corrupción, la prostitución y la codicia de la aristocracia reinan. Este mundo guarda cierta semejanza con *Queen Kelly*; de hecho Pabst conocía a Ströheim.

De manera igual a Ströheim, las películas de Pabst son una condenación de la sistema social existente, de los excesos de la aristocracia y la sexualidad flagrante e inmoral. El fondo es

la Viena de la posguerra (de la 1ª Guerra Mundial), y la bancarrota moral y económica, junto con el mercado negro, la prostitución y la decadencia de la aristocracia que se divierten mientras la gente de la calle se muere de hambre, a causa de la manipulación del mercado por los ricos. Pabst utiliza sus propias experiencias en Viena de la posguerra para crear *La calle sin alegría*, que cuenta la historia de dos mujeres tratando de sobrevivir en este mundo corrupto. La primera, la pobre María, se hace prostituta para ganar dinero para el hombre que ama. La otra es Greta, hija de un burócrata, quien resiste la tentación que ofrece la prostitución. Es una película explícita en su presentación de las sinvergüenzas de la sociedad: prostitución, promiscuidad, homicidio, codicia, y todos los deseos bases humanos. Pero aunque sea tan explícita, la última moraleja de la película es una muy tradicional: que la virtud se recompensa.

*La calle sin alegría* abre en la calle Melchior de noche, oscura. La gente, indigente y desesperada, se congrega en frente de la tienda del carnicero, porque hay un letrero anunciando la disponibilidad de carne. Entre ellos están María Lechner, hija de un lisiado, y Greta Rumfort, hija de un burócrata, ambas de las cuales les negó entrar, pero Frau Greifer, propietaria del burdel, está recibido. Tienen que intervenir unos soldados para guardar la paz, porque la gente tiene hambre. Al volver al pobre apartamento de sus padres, María recibe una paliza de su padre, quien depende de su hija y su mujer, quien lava ropa, para mantener la casa. Se retira al refugio a su cuarto pequeño donde sueña con Egon, un secretario guapo. Greta, mientras tanto, vuelve a un apartamento cómodo que comparte con su padre y hermana menor, y se resigna a servir col hervido otra vez. La noche seguida, vuelven a esperar la carne, y Greta se desmaya de agotamiento. De nuevo tienen que salir sin carne, pero María y otra joven esperan un rato, porque María no puede volver sin comida otra vez. Ven entrar unas prostitutas callejeras, y las

siguen. Después de mirar (y hay una insinuación que hace más, pero que fuera cortada) a su amiga y darle carne, el carnicero se acerca a Maria, pero se asusta y se huye.

En contraste con la calle es el club cabaret, donde la aristocracia, la burguesía y la élite social celebran. Don Alfonso Cañez, un especulador internacional, está introducido al General Director Rosenow, su secretario ambicioso Egon Stirner, Max Lorring y su hija Regina, y el abogado Lied y su esposa Lia. Cañez persuade a Lorring para que tome parte en una manipulación del mercado de valores, mientras Stirner intenta ganar el amor de Regina, sólo a ser negada por su rechazo de aceptar nadie menos un hombre de riqueza. Lia Lied sugiere a Stirner un encuentro secreto en el burdel de Frau Griefer, que el secretario codicioso acepta. Bailan, beben y celebran toda la noche.

Maria se ha huido al apartamento de Egon, quien le cuenta de sus problemas económicos, y ella ofrece adquirir el dinero que él necesita para la inversión. A la vez, Herr Rumfort recibe dinero de sus jefes para resignar su posición. Lee un anuncio en el periódico, y toma su compensación a comprar acciones en el mismo que habían arreglado Cañez y Lorring. Greta, por sus ropas pobres, es insultada por sus colaboradoras. Débil y cansada por sus noches haciendo cola para conseguir comida, se convierte en víctima de su libidinoso jefe; se huye del trabajo a las risas de las otras mujeres. En su casa, sus preocupaciones dejan por un rato a encontrar su padre con provisiones y la noticia de que pronto resolverá los problemas- las acciones. A la insistencia de su padre, Greta va a comprar un nuevo abrigo a la tienda de Frau Griefer, que sirve como una pantalla para el burdel. Al probarse el nuevo abrigo de piel, se transforma en mujer sensual, femenina y guapa; lo ve Frau Griefer y le dice que no tiene que pagar ahora por el piel- insinúa que hay otras maneras que dinero para pagar. Maria llega a la misma tienda para pedir un préstamo de Griefer, pero mientras está esperando en un cuarto

interior, es seducida por el rico Don Alfonso. Stirner y Lia disfrazada se encuentran en un hotel, y la escena corta a Regina y la gente en el club. Reciben la noticia que Lia ha sido robada y estrangulada; Regina recuerda el encuentro con Stirner y está convencido de que él es culpable.

Para los Rumfort, las cosas empeoran cuando su jefe le echa a Greta por resistir sus atenciones y su padre recibe la noticia de una caída en las acciones de Petrowitz, en las que invirtió. Frau Greifer refusa recomprar la piel y le ofrece hacer una cita con un hombre muy influyente. Decide tomar un huésped, y un rayo de esperanza llega con el Teniente Davis, un joven americano. Pero con la esperanza de pagar las deudas de su padre, Greta cumple la cita que hizo Greifer, y resulta ser el carnicero. Greta, modesta e inocente, rechaza sus avances, y termina con el carnicero contenta con una cena. Maria, ahora la amante de Don Alfonso, le lleva al hotel donde Lia murió para confesar el horrible recuerdo que tiene del asesino de Lia a las manos de Steiner. Es una escena dramática expresionista, en que Maria lleva un vestido blanco centelleante, joyas brillantes y un casco de diamantes y plumas, y pantomima, el crimen con movimientos estilizados y dramáticos, rodeada por sombra. La teatralidad de su cuento acompañada con su estrangulación intentada de Cañez sugiere que ella quien tiene la culpa. Mientras Maria cae en el pecado, Greta encuentra un romance con el teniente, hasta que su hermana robe unas latas de fruta, y le hace dudar del honor de la familia. Herr Rumfort, estresado por todas las ocurrencias, sufre de un ataque de apoplejía, y Greta sufre una crisis nerviosa, viendo visiones de manos pidiendo que pague las cuentas.

Maria, quien había dejado a Cañez y deambulada por las calles, vuelve a casa a descubrir que Egon está siendo juzgado por el asesinato de Lia. Va a la policía y confiesa, que se muestra a través de un flashback de sus manos, en sombra, gesticulando dramáticamente la estrangulación de Lia. La situación de Greta llega al colmo en el burdel, donde Greta ha



concedido aparecer. Se sienta en frente de un espejo y se resiste mientras una sirvienta le desnuda y le pone un vestido de plata. Mientras escapando los avances de un cliente, entra el salón donde ve el teniente Davis. Ambos están estupefactos, pero llega Herr Rumfort con una carta y la idea de que su hija se prostituya para pagar su deuda. Prueba la virtud de Greta, y sale con su padre y Davis mientras Griefert anuncia el entretenimiento para sus clientes en el salón. En la calle, los pobres vuelven a hacer cola para carne, pero esta vez no son tan pacíficos- una mujer, incapaz de comprar carne para su niño, mata al carnicero, y la gente de la calle crea un frenesí. Los clientes huyen del burdel en la confusión, y la desesperación llega a un clímax. Todos dejan la calle en desorden, y la película cierra con dos imágenes: el apartamento vacío de los Griefer, y los amantes de Greta y Davis unidos frente una ventana abierta.

*La calle sin alegría* era una película de mucha importancia, por su representación realista, no censurada, del mundo de posguerra además de su franca, descarada sexualidad.

Historically, *Die Freudlose Gasse* is important principally for its bleak, unglamorized panoramic vision of an inflationary, corrupt society. Stylistically, its realism has an imaginative rather than a documentary dimension that refines certain feature characteristic of German film tradition. (Atwell 35).

Este realismo, junto con las técnicas expresionistas que utiliza Pabst en momentos claves, crea una película fuerte, que expresa los problemas de la sociedad y critica el estado que los permite continuar. Es una obra psicológica, que utiliza la emoción fuerte y el choque de la imagería para impresionar el lector y transmitir la crítica social. Las metáforas son muy fuertes: el atropamiento de Maria, quien conforme con una sociedad enferma y se pierde, y el escape de Greta, quien resiste la tentación y mantiene su virtud. El título que abre la película lo indica

todo: “Abandona toda esperanza, tú que entras aquí;” la sociedad está atrapada en un infierno continuo. Pero queda esperanza para Greta y para los virtuosos, aunque sea difícil.

Temáticamente, *La calle sin alegría* es muy similar a *Queen Kelly*, con la adición del mundo externo. En un mundo apocalíptico de la posguerra, los privilegiados abusan su poder, y el vicio, la corrupción, la sexualidad y la crueldad reinan. Prosperan en los restos de un mundo anticuado, manipulando el sistema para sus propias metas sin pensar en los efectos. La unicidad de *La calle sin alegría* es que nos muestra los efectos de estas atrocidades en la gente normal, la gente de la calle.

El énfasis en la calle es una tradición cinematográfica alemana, el *kammerspielfilm*. Barthélemy Amengual, citada en Atwell, nota que “for Expressionism, the *Kammerspiel* [la gente de la calle], and their posterity, the street is woman, the street is prostitution, the street is destiny. It promises the better and almost always brings the worst” (35). Es la visión expresionista de la calle- es una exageración de la realidad. Pabst aumenta la realidad de la calle en *La calle sin alegría*. Las mujeres pueblan la calle- son ellas las que hacen las compras, que esperan toda la noche para carne. Sienten la necesidad de dar de comer a sus familias, y se resuelven a hacer lo que sea necesario. Para muchas, en los tiempos duros como las épocas de posguerra, significa la prostitución.

El caso de Maria es ejemplar de este lado de la calle. Marie sufre del abuso físico de su padre por volver sin carne en los primeros momentos de la película. Está atrapada en este apartamento violento con sus padres, aunque ya es mayor, y se enamora de un hombre ambicioso quien la abusa también. Este amor es su escape, y cuando Egon le pide ayuda con sus finanzas se prostituye para ganar dinero. Llega hasta el punto de ser la amante de Don Cañez, otro abusador. Su situación se deteriora, y en desesperación mata a Lia a verla reunir con Egon,

porque es por él que deja su virtud para una vida de venderse. Al regresar a la calle- el centro de todo- escucha la noticia del juicio de Egon, para quien ha hecho todo, y aunque él la ha abusado, confiesa para salvarle. Maria es la calle- es la desesperación, la desilusión y el deseo de escapar. Greta también es la calle, pero representa el otro lado; tiene la misma desesperación, la desilusión y el deseo de escapar de Maria, pero Greta, por su mejor situación económica y familia, o por su virtud, se queda con la esperanza. Piensa en la prostitución, pero no puede bajarse a hacerlo. Tiene varias oportunidades, con su jefe y con la señora del burdel, pero se niega cada vez.

De todas las películas que nombra Francisco Nieva en su introducción a *Nosferatu*, parece que *La calle sin alegría* tuvo la mayor influencia. Influyó en el escenario, los personajes, el fondo y el tema central de la obra. En lo más básico, las obras son iguales. En *La calle sin alegría*, Pabst examina los resultados de la guerra y de la crisis económica en los varios niveles de la sociedad; mira la caída en lo más básico del ser humano: la prostitución, el sexo, el homicidio, la codicia y la corrupción social y moral. El vector de los vicios es el hambre y el mercado de valores. En *Nosferatu*, Nieva también examina los resultados de la guerra en los varios niveles de la sociedad- la calle y la monarquía en vez de la alta sociedad, y muestra la caída en lo más base del ser humano: la prostitución, el sexo, el homicidio, la codicia y la corrupción social y moral. Pero para Nieva, el vector de los vicios es algo sobrenatural: el vampiro Nosferatu Pitiflauti, y su chupada de sangre que representa la sexualidad.

*La calle sin alegría* salió un año después del nacimiento de Nieva. Pabst vivió por la Primera Guerra Mundial, y vio directamente los efectos que tuvo en la sociedad. Nieva vivió la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil Española, y tuvo que huir con su familia a las montañas. Salió a Paris para estudiar y escapar la censura, y allí vio *La calle sin alegría*. La

película y sus temas, aunque tienen que ver con la Primera Guerra Mundial, eran familiares a Nieva. Los problemas de la segunda posguerra eran casi iguales a los de la primera: el fracaso de la economía, la gente que se quedó sin techo, la sociedad entera estaba arruinada, y había un sentido de desilusión completa. La película le inspiró, y dentro de su imaginación se juntó con las otras para crear *Nosferatu*, la perspectiva creativa de Nieva.

La influencia de *La calle sin alegría* es obvia de la primera acotación de *Nosferatu*, que sugiere al director crear un escenario que se hace recordar la película:

Estamos en la Europa fatal del expresionismo. El Danubio la cruza irremisiblemente. Cielo de estuco abullonado. Ciudad de la mala ley bajo el orden. Urinarios góticos, teatros mesopotámicos y periódicos en el viento con noticias de política cubista. Fábricas de chispas y de gases que sólo trabajan a las altas horas de la madrugada. Muy mala pata en todo. Gran obertura desagradable. Todos los músicos llevan bufanda. La calle sin alegría...(11)

Es la calle de la película, oscura y deprimida, con un aspecto apocalíptico. Nieva repita este ambiente en la acotación introduciendo la segunda parte de la obra:

Muertas algunas virtudes inútiles y a punto de perecer todo lo demás, el mundo es sinceramente malvado. Muy interesante y cinematográfico. Triunfa el tango argentino y el cubismo sumerio. Proliferan los cabarets muy caros y las pensiones muy baratas. Se muere deprisa en una ciudad hecha para adolescentes apicarados. Es temprano en el infierno. Es decir, un atardecer muy largo. Faroles de elegancia vienesa se reflejan en unas aguas muy negras. Puentes y torres en mustio contorno. Todo el resto es incertidumbre. Las niñas del Madrigal se arrastran aburridas por el adoquinado y evocan mejores tiempos. (51)

Este se hace recordar el segundo escenario de la película, el club cabaret, donde la decadencia y los vicios dominan. *Nosferatu*, igual a *La calle sin alegría*, se sitúa en Viena de la primera posguerra, ambos con un ambiente de un mundo destruido. Utilizan la luz y las sombras, elementos específicos, como los periódicos que flotan en el viento en *Nosferatu* y los tomos expresionistas (las manos) de Pabst, y el contraste entre la calle pobre y la decadencia del cabaret-la reina Kelly para destacar la crítica que hacen.

Parte del ambiente de *Nosferatu* son las fábricas Singer, y el Orient Express. Ambos son símbolos de la presencia de los extranjeros, especialmente los americanos. Esta presencia es parte fundamental de *La calle sin alegría*. Es la manipulación del mercado de valores por Cañez, el latinoamericano, que causa los problemas de la familia de Greta, y es también él que se convierte en el amante de Maria. Están en Viena los americanos también; hay los soldados de la Cruz Roja que van al club cabaret y al burdel. Son una presencia siempre, que no se puede evitar; así las fábricas en el fondo de *Nosferatu* para ser un recuerdo y una crítica.

El tema de la sexualidad descarada y la prostitución es central en ambas obras. En *La calle sin alegría*, la amiga de Maria se vende para comer. Maria se vende por el amor, para la oportunidad de escapar su situación con un hombre guapo. Greta se vende para salvar a su familia y para pagar la deuda de su padre. En *Nosferatu*, la carne para que se vendan no es para comer. Algunas son como Maria, que se dan para el amor. Otras son como Lia, y buscan el placer sexual que les puede dar el vampiro. Hablan siempre del sexo, francamente y descarnado, hasta la reina Kelly quien toma su placer del vampiro frente toda la calle y le deja meter la mano en el escote al Aprendiz.

En el personaje de Ottilia parece tomar inspiración en Maria de la película. Es muy dramática, poniéndose histérica en muchas ocasiones. Ottilia es Maria al fin de la película; se ha

perdido el amante y está trágica. En su primera apariencia, la acotación lee “...aparece la sobrina, Otilia, despechugada y sudada de catástrofe” (18). Habla en “soprano dramática” (18) de la desesperación y las lágrimas, casi desnuda como la prostituta Maria. Es la sobrina del vampiro, “chupada por su tío” (19); es decir que sufre en su casa, como Maria sufre las palizas de su padre. En un discurso en la segunda parte de la obra, Otilia dice:

...me llamaba “la pobre nena”. ¡La pobre nena! ¡Ay de mí!, virgen recién descorchada por Salomón Barcelona, mi amante persecutor de corazón pestilente, que siempre me convidaba a comer de chanchullo en una mesita de penumbra y en aventuras vergonzosas, aunque cosmopolitas. De este modo fui tomándole afición a los cenáculos y a los resplandores del Vesubio. (74)

Como Maria, Otilia perdió la virginidad por el amor falso, engañoso, y de allí se ha perdido en la desesperación y la tristeza, diciendo “Oh, no puedo seguir. Mi corazón se despedaza” (74).



**Figure 11. Captura de la calle Melchior. Se ven las prostitutas, un hombre sin pierna, y una oscuridad general que crea ambiente de la posguerra.**



**Figure 12. Captura del club cabaret.**



**Figure 13. Captura de Greta.**



**Figure 14. Estudio de Nieva para Otilia. Se parece a Greta.**

## CAPÍTULO 7 - Más películas y una conclusión

Estas tres películas expresionistas no son las únicas que le influyeron a Nieva en escribir *Nosferatu*. En su introducción a la obra menciona las tres, más las películas de “Mickey Mouse,” pero el género entero de cine mudo le dio génesis al autor. En su prólogo para el *Teatro Completo* de 1991, Angélica Becker, estudiante nievana y también amiga del autor, menciona específicamente el caso de la “buscona violinista” (*Nosferatu* 10) Azul. Su nombre viene de la película *Der Blaue Engel* (*Ángel Azul*, 1930), con Marlene Dietrich (61). El personaje de Dietrich es Lola Lola, cantante en un “speakeasy” llamado El Ángel Azul. Allí, Lola canta de su deseo por un hombre verdadero, igual que Azul quien camina las calles buscando su hombre y tocando su deseo en su violín. Becker hace la conexión entre Lola-Azul, mujer que sufre, a la mujer maldita, mujer de la calle, hasta mujer chupada por el vampiro y explotada por los hombres (“Teatro inicial” 61-62). En la película, Lola seduce a un profesor, se casa con él, causándole perder su posición. Tiene que buscar trabajo viajando con El Ángel Azul como un payaso, y cuando vuelven a su pueblo y a la universidad, ve a Lola coqueteando con otro, y se vuelve loco. Lola es la causa de su destrucción, como Azul, quien es una de las cuales que van pidiendo todo de la reina Kelly, forzándole huir a su destrucción.

Nieva nombra otra fuente más en la introducción: Mickey Mouse, el personaje famoso de las películas de Disney. Creado en 1928 por Walt Disney y Ub Iwerks, el ratón acumuló notoriedad con la salida de *Steamboat Willie* (1928), una película corta animada con sonido. Siguió varias películas cortas, y en 1930 Disney aceptó una oferta para poner la cara de Mickey en un cuaderno escolar, y otra para hacer una serie de tiras cómicas. Mickey se convirtió en un fenómeno internacional. Las apariencias tempranas de Mickey eran llenas de una violencia cruda. Mickey vence sus enemigos con martillos, armas y violencia física, además de



abusando a otros animales con frecuencia. En la Alemania nazi, la película corta *Barnyard Battle* (1929) era prohibido por mostrar Mickey como un soldado luchando con un gato llevando el uniforme alemán. Durante la Segunda Guerra Mundial, Mickey y sus amigos (Donald Duck, Minnie Mouse, y Pluto el perro entre otros) también ayudaron la causa. Disney creó películas de entretenimiento como *Out of the Frying Pan Into the Firing Lane* (1942), *All Together* (1942), y *Mickey Mouse on a Secret Misión* (1943), en que Mickey era un piloto de pruebas quien destruye múltiples centros estratégicos alemanes y captura los jefes del estado mayores nazis (Hollis 66). También sirvió en el British Royal Air Force y el Servicio Secreto americano. Era tan representante de los Estados Unidos que su nombre, “Mickey Mouse” sirvió como el código de las fuerzas aliadas durante D-Day el 6 de junio 1944 (Bain 24).

En *Nosferatu*, otra vez Mickey Mouse es el representante de los Estados Unidos y un soldado. En su prólogo al teatro inicial, Angelika Bécker hace un análisis de su papel en la obra. Aparece en un triple papel: como personaje de la obra, alusión a los norteamericanos, como actor quien representa a un personaje y para dar voz al autor. Como un personaje de la obra, funciona como un *deus ex machina* que entra para castigar el pueblo perverso y limpiar la sociedad. Alude a los norteamericanos, cuando “aparece el uniformado metralista, el armado de todas armas, con careta de Mickey Mouse..” (*Nosferatu* 85), igual a los norteamericanos en la guerra, quienes llegaran con sus armas para terminar la guerra. Dice Becker que es:

alusión cómica a los norteamericanos con sus cómicas y su tendencia a asumir el papel de “salvadores del mundo”, causando grandísimos destrozos en los países que “salvan y liberan”: por este lado, es un símbolo cómico, representando Mickey-mouse el plano irreal convertido en realidad visible de la obra [inversión de plano real y plano irreal dentro de un personaje; en este caso, “Mickey-mouse” es símbolo del norteamericano,

pero la particularidad de “no dejar títere con cabeza” viene de “norteamericano” (plano real), no del plano irreal (figura del comic), debido a la fama de los norteamericanos por el estado en que quedaron las ciudades alemanas “liberadas”: deshechas y arrasadas.] (“Teatro inicial” 58)

Representa los Estados Unidos, además de las Naciones Unidas, que en la obra se llaman las “Naciones Decentes”. Mickey viene “en nombre de la más decente de todos...” (*Nosferatu* 85), es decir los Estados Unidos, quien intervienen cuando piensan ser necesario para salvar la nación. En este caso, viene Mickey y sus muchachos porque el pueblo falta la decencia, y como representante de las Naciones Decentes, ellos están encargados de llevar la decencia y dejar con toda la decadencia de este pueblo malo.

Como un actor que representa a un personaje, el personaje de Mickey lleva una careta, que se quita para anunciar al público que la farsa ha terminado, y pidiendo que se vaya: “Y aquí se acaba, señores, este maldito AQUELARRE DE NOSFERATU, que ha sido especialmente representado para justísimo castigo de vuestras faltas. (Toca un pito alarmante y persecutorio) ¡Desalojen! (*Nosferatu* 91). Termina en una manera común a las farsas, con palabras anunciadas así, aunque normalmente contienen una moraleja. Aquí no es el caso; sirven como un símbolo de nuestro propio mundo decadente y nuestro egoísmo (Becker, “Teatro inicial” 58). El papel de Mickey también sirve para dar la voz al autor de la obra. Según Becker, hay tres significaciones: “el personaje *echa al pueblo que queda*; el actor *invita al público que se vaya*; el autor *invita al espectador-coautor a que deje en libertad su mente*” (“Teatro inicial” 59). Además, es cómico; después de despachar con la mayoría de los personajes, se quita la careta. Alude a la poca sustancia e importancia de los personajes, porque es un dibujo animado que lo hace.

*Nosferatu (Aquelarre y noche roja de)* es una obra imaginativa e innovadora que resulta

de una mezcla compleja de géneros, estilos y elementos; en particular resulta de la influencia de ciertas películas alemanas expresionistas. Es un reflejo de la Europa de la posguerra que vivió el autor Francisco Nieva y que vio en las películas hechas después de la Primera Guerra Mundial. Refleja los problemas de una sociedad completamente destruida por la corrupción y las duras privaciones que acompañaron a las guerras mundiales. Nieva utiliza la figura del vampiro y los mitos del cine para crear un mundo fantasmagórico que evoca a la vez, y asociándolas, la imaginería del cine mudo y las experiencias de la posguerra. Toma su inspiración cinematográfica del cine alemán expresionista, en particular de las películas *Queen Kelly* (1928) de Erich von Stroheim, *Nosferatu: eine Symphonie des Graunes* (1922) de F. W. Murnau, y *Die Freudlose Gasse* (1925) de G. W. Pabst, además de otras películas mudas, incluyendo las películas norteamericanas protagonizadas por Mickey Mouse. El resultante es un teatro forzosamente irreal, que es exactamente lo que describe Nieva en su *Breve poética teatral*: es la vida alucinada, el otro mundo, el más allá de nuestra conciencia (*Obras Completas*, vol. 2: 1983), alejada de la experiencia real por la naturaleza imaginaria de su mundo, pero a la vez evocadora de la realidad misma.

La renovación y reciclaje de la imaginería del cine primitivo produce una imaginería a la vez nueva y arraigada que funciona en planos tan distintos como el textual, el de la función e interacción de los personajes, el visual o el sonoro. Esta técnica de referencia es una de las que distinguen el teatro de Nieva y lo hacen único en el panorama del teatro español de su generación.

## Bibliografía

- Aggor, Komla. *Francisco Nieva and Postmodernist Theatre*. Wales: Dinefwr Press, 2006.
- . "Evil and cure: Francisco Nieva's *Nosferatu* and the theater of cruelty." *Revista Hispánica Moderna* 51.2 (1998): 391-405.
- Ashbury, Roy. *Nosferatu*. London: Pearson Education Limited, 2001.
- Atwell, Lee. *G. W. Pabst*. Boston: Twayne Publishers, 1977.
- Bain, David y Harris, Bruce S. *Mickey Mouse: Fifty Happy Years*. New York: Harmony Books, 1977.
- Barrajón, Jesús María. *La poética de Francisco Nieva*. Ciudad Real: Área de Cultura, D.L., 1987.
- "Sobre la clasificación del teatro de F. Nieva", *Ínsula* 566 (1994): 5-6.
- Becker, Angélica. "El teatro Inicial y las dos Reóperas de Francisco Nieva. Un prólogo en tres partes." Nieva, Francisco. *Teatro Completo*, vol 1. Madrid: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1991:15-73.
- . "Sorpresa en el teatro español: un nuevo autor antiguo." *Cuadernos Hispanoamericanos* 253-254 (1971): 260-269.
- "Un teatro de la sorpresa." *Primer Acto* 132 (1971): 62-64.
- Buache, Freddy. "G. W. Pabst." *Premier Plan* 39 (1965): 9-14.
- Coates, Paul. *The Gorgon's Gaze: German Cinema, Expressionism, and the Image of Horror*. New York: Cambridge University Press, 1991.

- Coulson, Anthony. "Entrapment and Escape: Readings of the City in Karl Grune's *The Street* and G.W. Pabst's *The Joyless Street*." *Expressionist Film-New Perspectives* 2003: 187-209.
- Crisp, Colin. *Classic French Cinema, 1930-1960*. Indiana: Indiana University Press, 1993.
- Das Cabinet Des Dr. Caligari*. 1920. Dir. Robert Weine. DVD. Chatsworth, CA: Image Entertainment, 1996.
- di Fonzo, Ricardo, ed. *Francisco Nieva: Artista contemporánea*. Madrid: Artes Gráficas Monterreina, 2006.
- Die Freudlose Gasse*. 1925. Dir. G. W. Pabst. DVD. New York: Synergy Entertainment, 2000.
- Eisner, Lotte H. *Murnau*. California: University of California Press, 1964.
- . "L'énigme des deux Nosferatu." *Cahiers du cinema* 79 (1958): 22-24.
- Fantasia*. 1940. Dir. James Algar, Sam Armstrong. DVD. Burbank, CA: Buena Vista Home Entertainment, 2000.
- Finch, Christopher. *The Art of Walt Disney*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1995.
- Franco, Jess. "Asesinos de miedo." *El País* 11 noviembre 2005. 21 noviembre 2008.  
[http://www.elpais.com/articulo/portada/Asesinos/miedo/elpeputec/20051113elpepspor\\_20/Tes](http://www.elpais.com/articulo/portada/Asesinos/miedo/elpeputec/20051113elpepspor_20/Tes)
- Hake, Sabine. *German National Cinema*. London: Routledge, 2002.
- Holliss, Richard. *Walt Disney's Mickey Mouse*. New York: Harper & Row, 1986.
- The Internet Movie Database. IMBD.com Inc., 2008 <<http://www.imdb.com>>
- Koller, Michael. "Nosferatu (Eine Symphonie des Grauens)." *Senses of Cinema* July 2000. 4 April 2008. <http://www.sensesofcinema.com/>
- . "Shadow of the Vampire." *Senses of Cinema* March 2001. 4 April 2008.

- . "Erich von Stroheim's Damned Queen." *Senses of Cinema* 2007. 4 April 2008.
- . "The Joyless Street." *Senses of Cinema* June 2004. 4 April 2008.
- Koszarski, Richard. *The Unknown Cinema of Erich von Stroheim: Reconstruction and Analysis of The Devil's Pass Key, Queen Kelly and Walking Down Broadway*. New York University, Ph.D., 1977.
- Lenning, Arthur. *Stroheim*. Lexington, KY: University Press of Kentucky, 2000.
- Lima, Robert. "Nosferatu: A Play on the Vampire by Francisco Nieva." *Modern Drama* 44.2 (2001): 232-246
- Maltin, Leonard. *The Disney Films*. New York: Bonanza Books, 1973.
- Mosquete, José Luis Vicente. "Con Francisco Nieva: El amor y la gloria." Pérez Coterillo, Moisés, dir. *Viaje al teatro de Francisco Nieva*. Madrid: El Público, 1987: 5-19.
- Myers, Eric. "Stroheim and "Queen Kelly." *Cinema Journal* 15.2 (primavera 1976): 73-79.
- Nieva, Francisco. *Nosferatu (Aquelarre y noche roja de)*. Zaragoza: Libros del Innombrable, 2000.
- . "Arcaísmo y vanguardia en "Nosferatu"." *Nosferatu (Aquelarre y noche roja de)*. Zaragoza: Libros del Innombrable, 2000.
- . "Nota del autor para esta edición." *Nosferatu*. Madrid: Sociedad General de Autores de España, 1994: 9.
- . "Nota del autor a esta edición." *Teatro Completo*, vol 1. Madrid: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1991: 207-208.
- . *Teatro Completo*. 2 vol. Madrid: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1991.
- . *Obra Completa*. 2 vol. Madrid: Espasa Calpe, S. A., 2007.
- . *Las cosas como fueron: Memorias*. Madrid: Espasa Calpe, S. A., 2002.

- . "Lo que he escrito." *Primer Acto* 132 (1971): 65.
- Nosferatu: eine Symphonie des Grauens*. 1922. Dir. F. W. Murnau. DVD. New York: Kino Internacional, 2007.
- O'Donoghue, Darragh. "Paradise Regained: *Queen Kelly* and the Lure of the 'Lost' Film." *Senses of Cinema* July 2003 . 4 April 2008.
- Pelaez, Andrés y Andura, Fernanda. *Exposición antológica Francisco Nieva*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1990.
- Peña, Juan Francisco. *El teatro de Francisco Nieva*. 2 vol. Alcalá: Universidad de Alcalá, 2001.
- Pérez Cotillero, Moisés y Santiago de las Heras. "Confesiones en voz alta." *Primer Acto* 153 (1973): 22-25.
- Petro, Patrice. "Film Censorship and the Female Spectator: *The Joyless Street* (1925)." Rentschler, Eric, ed. *The Films of G. W. Pabst*. London: Rutgers, 1990: 30-40.
- Queen Kelly*. 1929. Dir. Erich von Stroheim, Gloria Swanson. DVD. New York: Kino International, 2003.
- Steamboat Willie*. 1928. Dir. Walt Disney. DVD. En *Vintage Mickey*. Burbank, CA: Buena Vista Home Entertainment, 2005.
- Weinberg, Herman G. *Stroheim: A Pictorial Record of his Nine Films*. New York: Dover Publications, 1975.
- Wolf, Leonard. *Dracula: The Connoisseur's Guide*. New York: Random House, 1997.