



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

EL MIEDO MANEJADO COMO PLACER ESTÉTICO EN EL CINE DE TERROR (EL VAMPIRO: SU PRINCIPAL PERSONAJE)

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
PRESENTA:

EDWIN ÁLVAREZ REYES

ASESORA:
MTRA. PILAR MANDUJANO JACOBO

2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS:

A mi Dios.
Por regalarme la oportunidad de conocerlo,
de vivir y de llegar a este momento.

A mis Padres:

Arturo Álvarez
María Elena Reyes

Por encaminarme en la vida y confiar en mí.

A mi preciosa Claudia,
por su amor y por aceptar compartir la vida conmigo.

A mi Asesora:

Maestra Pilar Mandujano Jacobo.

Por su amistad y por su atención
dedicada en la realización de este trabajo.

A mis sinodales:

Profesora Magdalena Acosta Urquidi.
Profesor Federico Dávalos Orozco.
Profesora Laura Navarrete Maya.
Profesor Gerardo Salcedo Romero.

Por su disposición y observaciones enriquecedoras
hechas a esta investigación.

A mis amigos.
En cada etapa de mi vida
han sido un bálsamo refrescante para mi alma.

*No es el valiente el que no tiene miedo,
sino el que sabe conquistarlo.*

Nelson Mandela.

*No tengas miedo,
porque yo estoy contigo;
no desmayes,
porque yo soy tu Dios
que te esfuerzo;
siempre te ayudaré,
siempre te sustentaré
con la diestra de mi justicia.*

Isaías 41:10

ÍNDICE

	PÁGINAS
INTRODUCCIÓN	1
I.- EL TERROR	11
A) El miedo	12
a) Lo sobrenatural	17
b) Lo fantástico	19
c) Lo terrorífico	23
B) El terror en la literatura	27
C) El vampiro en la literatura de terror	33
a) El mito	33
b) El vampiro llega a la literatura	37
c) Drácula	48
II.- EL CINE DE TERROR	52
A) Ubicación de la categoría terror en la cinematografía	53
B) El expresionismo alemán	57
a) El terror sobrenatural en el cine expresionista	58
b) El vampiro expresionista	60
C) El mal se esparce: el vampiro en el cine de terror	62
a) El vampiro llega a Estados Unidos	63
b) De regreso a Inglaterra	68
c) El vampiro recorre el mundo	74
d) Hacia un nuevo siglo	77
III.- EL CINE DE TERROR EN MÉXICO	91
A) Características del cine de terror mexicano en distintos momentos	91
a) El cine de terror llega a México	93
b) Los monstruos mexicanos	96
B) El vampiro en el cine de terror mexicano	104
a) El vampiro clásico	104
b) Santo “el enmascarado de plata” contra los vampiros	109
c) El vampiro desmitificado	114
IV.- LA ESTÉTICA DEL MIEDO EN EL CINE DE VAMPIROS	121
A) Dos vampiros, un mismo miedo	123

a) Drácula, Francis Ford Coppola	124
b) La invención de Cronos, Guillermo del Toro	132
B) El miedo, placer estético	138
CONCLUSIONES	144
BIBLIOGRAFÍA	150

INTRODUCCIÓN

El miedo es una sensación que está presente en cualquier instante y forma parte de nuestra vida cotidiana. A nivel internacional somos testigos, a través de los medios de comunicación, de guerras y rumores de guerras, ataques terroristas, peleas entre pueblos, amenazas nucleares, epidemias mortales, hambrunas y muchos casos en los que la preservación de la armonía y la paz mundial están en constante riesgo.

En México, por citar un caso en particular, todos los días leemos, escuchamos y vemos noticias que se refieren a secuestros, ejecuciones, balaceras y asaltos.

Situaciones como estas han existido desde otros tiempos; aunque no fueron de la misma magnitud como actualmente sucede o no fueron difundidas de semejante forma, sí generaron igualmente situaciones de angustia en los seres humanos de antaño. Estas realidades ocurrieron en distintas épocas.

Escenarios como por ejemplo las guerras de religión, las epidemias que terminaron con la vida de muchos hombres, mujeres y niños, o simplemente los pueblos gobernados por la monarquía eran humillados por su rey cuando quemaba sus aldeas para mantener y demostrar quién tenía el poder.

Otro miedo que invade al ser humano es la muerte, a muchas personas les inquieta esta situación porque genera una tristeza en los que aman a la persona que fallece y, además, desconocen qué hay más allá de este fenómeno.

El estremecimiento causado por estas situaciones llamó la atención de realizadores de cine y se dispusieron a elaborar ambientes en los que los escenarios reflejaran las experiencias que afectaban la tranquilidad de las personas, construyeron tramas en las que se destacaba como elemento principal el miedo intrínseco al hombre.

Se crearon un tipo de películas que dieron oportunidad al surgimiento del cine de terror, categoría en la cual se proyectan los miedos del hombre, mediante la construcción de tramas en las que esa angustia puede ser controlada y eliminada.

En este trabajo se considera la importancia que ese tipo de filmes tienen dentro de la industria cinematográfica debido a que, primeramente, el miedo es una alteración inherente al ser humano que tiene constantes probabilidades de ser expresada y, segundo, hay demasiadas situaciones que la generan.

Estas circunstancias que estimulan la acción de sentir miedo dieron la posibilidad a los realizadores de cine de terror de imaginar y recrear esos ambientes, es decir, ellos toman al miedo y piensan cómo sería si éste se transformara en una entidad corpórea.

Una vez que los directores crearon las figuras cuya meta fue la de personificar a esa emoción inquietante, las ubicaron en los escenarios en los que se desarrollarían, imaginaron cómo sería el encuentro entre esa efigie que representa al miedo y el hombre, cómo enfrentaría el individuo a ese miedo, probablemente lo controlaría y hasta lo destruiría.

Esta presentación de ideas en imágenes resultó de interés para los realizadores cinematográficos y para el público. La acción de ver películas en las que el miedo fungía como el elemento principal, dio la posibilidad a los espectadores de observar ambientes inquietantes, pero al mismo tiempo atractivos, de esta forma nos encontramos ante la fascinación por las películas de terror por el lado tanto de los directores como de los espectadores. Los primeros por tener la intención de inquietar y los segundos por dejarse atemorizar.

Ese interés de los realizadores de cine por hacer y de los espectadores por ver películas de terror nos llevó a plantear la idea de que el miedo es utilizado por los directores de este tipo de filmes para generar un placer estético.

Para apoyar esta idea nos basamos en el concepto de estética, el cual deriva de la palabra griega *aisthesis*, que significa *sensación y conocimiento obtenido a través de la experiencia sensible**.

De esta forma, podemos considerar que los realizadores de películas de terror, explotan una sensación de angustia para estructurar tramas en las que según el orden a desarrollar, el miedo es el principal elemento que rige en la historia, domina a los diversos protagonistas, se apodera de ellos, pero, en la mayoría de los casos, al final las víctimas logran enfrentar a esa entidad que representa al miedo, la controlan y la eliminan.

El personaje que asume la imagen del miedo elegida para elaborar este trabajo es la del vampiro. A través de este personaje creemos que los directores de películas de terror utilizan ciertos recursos que permiten a los espectadores reconocer su entorno, pasado, presente y futuro. Ellos reaccionan emocionalmente ante las historias e imágenes que se desarrollan dentro de un filme de esta categoría.

El desarrollo de tramas y observación de las mismas fue considerado por Aristóteles en la *Poética*. Él plantea que estas componendas deben basarse en el concepto de *mímesis* = *imitación*, pues es una acción natural del ser humano a través de la cual se establece también una forma de aprendizaje; imitando aprendemos a caminar, a hablar y a escribir, por ejemplo.

Esta acción de imitar también da la posibilidad al ser humano de trabajar con algún hecho que se imita y se reproduce con otra visión, es decir, con la libertad de

* Cfr. *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*, 22ª. ed. Madrid, Espasa Calpe, 2001. 2v.

imaginar cómo sería en otro contexto sin abandonar el origen de la acción, objeto o sujeto elegido para imitarlo. Aristóteles establece que los imitadores copian a personajes que obran de manera mala o buena.

La acción de imitar es propio del hombre desde niño. Él tiene una fuerte tendencia hacia la imitación, ya que a través de ella adquiere las primeras noticias. Aristóteles plantea que: *ya desde niños es connatural a los hombres el reproducir imitativamente; y en esto se diferencia de los demás animales; en que es ... más imitador el hombre que todos ellos, y hace sus primeros pasos en el aprendizaje mediante imitación; de ahí que, según Aristóteles, todos se complacen en las reproducciones imitativas.*¹

Es decir, el ser humano observa lo que ya existe, recibe la información que le permite desarrollarse en su vida. Al mismo tiempo la acción de contemplar esas *representaciones imitativas* le producen placer, no importa si es algo bello u horroroso, simplemente lo que percibe le resulta familiar. *E indicios de esto hallamos en la práctica; cosas hay que, vistas nos desagradan, pero nos agrada contemplar sus representaciones y tanto más cuando más exactas sean. Por ejemplo: las formas de las más despreciables fieras y las de muertos.*²

De esta manera damos paso a la creación de representaciones, entendidas aquí como imágenes o ideas que sustituyen a la realidad, pero no se alejan de ésta, simplemente son construcciones de la misma, es decir, se valen de esa realidad para hacer un retrato de ella mediante el lenguaje que utilice aquel que hace tal representación.

¹ Aristóteles, *Poética*, 2ª. ed. vr. Juan David García Baca, México, UNAM, 2000, (Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana) p.5

² Aristóteles, *idem*.

Dentro de las representaciones es importante que la trama incluya situaciones reconocibles por el espectador, pero también otros ambientes que, aunque en la realidad no existan, en las componendas deben considerarse como ciertos. Es decir, pueden existir rasgos de verosimilitud. Aristóteles refiere que *es preferible una posibilidad verosímil, a la posibilidad increíble*.³

De esta manera el hombre imita situaciones existentes, él ordena su representación, imagina, modifica y encarna los acontecimientos de los cuales ha construido una trama.

Así llegamos primeramente a la literatura; a través de este medio y por el uso de la palabra escrita el hombre comenzó a plasmar las situaciones que inspiraron miedo, ese sentimiento fue transmitido a las demás personas a través de las historias escritas.

En el primer capítulo de este trabajo planteamos algunas situaciones que provocan miedo en las personas y también consideramos el punto de vista de algunos escritores cuyo interés por esta sensación los llevó a trazar historias cuya meta era generar miedo en sus lectores. Procedimos de esta manera para contextualizar en esta categoría la necesidad de incluir a los fenómenos de lo sobrenatural, lo fantástico y lo terrorífico como elementos importantes en una historia de terror, ya que a través de estas manifestaciones, según los teóricos del tema, se construyen historias en las cuales se puede ir más allá de lo real y además nos permite hablar de la existencia de seres que si bien no existen en nuestro entorno, su presencia será real en las tramas elaboradas.

Asimismo se mencionan algunas características de la literatura de terror a manera de esbozo y como soporte conceptual para observar cómo algunas de ellas fueron retomadas de los autores de relatos de vampiros, por los realizadores cinematográficos.

³ Aristóteles, *op. cit.* p. 41

Para confirmar la utilidad de los elementos tomados de la literatura, consideraremos algunos escritos, particularmente los primeros relatos en los que el personaje principal es el vampiro, para identificar a los fenómenos de lo sobrenatural, lo fantástico y lo terrorífico. Asimismo retomaremos la visión de los escritores que trataron sobre el tema del miedo y así observaremos los recursos de los que se valieron los autores para desarrollar sus historias y crear a sus personajes principales.

Procediendo de esta manera, pudimos percatarnos de que el personaje del vampiro se mantuvo vigente en la literatura, surgieron numerosos relatos donde su presencia era el tema central. Se desarrollaron historias en las que se destacaron sus cualidades: el deseo por beber sangre, la manera de seducir a sus víctimas y sus rasgos físicos. En estas historias, los protagonistas sentían angustia frente a su presencia o con tan sólo escuchar rumores de su existencia.

Esta parte del trabajo concluye con la visión de la novela de Bram Stoker, *Drácula*. Esta novela de vampiros cuya existencia ha rebasado un siglo, es considerada aparte en el presente trabajo, debido a la repercusión que ha tenido no sólo en la literatura, sino en la cinematografía, pues como se comenta en este apartado, fue a partir de esta obra cuando se cimentaron las bases para la construcción de toda una parafernalia alusiva al personaje del vampiro dentro del cine.

En el segundo capítulo consideramos algunas opiniones existentes con respecto a la categoría del cine de terror y cuál es el efecto, según los especialistas del tema, en los espectadores al ver este tipo de filmes. Los críticos plantean que una película de terror se convierte en un narcótico masivo para el público, pues el desarrollo de un filme de esta categoría primero asusta y posteriormente se traduce en tranquilidad para ellos.

Después de estas exposiciones daremos paso al expresionismo alemán dentro de la cinematografía. Es con esta manifestación artística cuando observamos que se

empieza a utilizar al miedo como elemento principal en la realización de varias películas, entre ellas la primera película de vampiros que se apegó a la novela de Bram Stoker y que fue la de *Nosferatu* en 1922, dirigida por F. W. Murnau.

En el cine expresionista alemán el realizador plasmó las imágenes de su realidad con la libertad para deformarla, con la autonomía para escindirla de tal manera que la construyó según su visión. Con esa libertad, los directores de cine que simpatizaban con esta expresión artística utilizaron poca luz y un amplio manejo de sombras principalmente, presentando así ambientes tenebrosos que hicieron imaginar en el espectador la presencia de escenarios de muerte como lugares atrayentes por la estética que los envolvía.

Más adelante y considerando que la cinematografía norteamericana es la que más ha trabajado películas en las que incluye al personaje del vampiro, nos permitimos enlistar las películas pertenecientes a la categoría de terror y cuya fecha de realización corresponden a los años de 1930 y hasta el de 1945. Esto es porque en años posteriores no hay cintas de vampiros pertenecientes a la categoría de terror, las que se realizaron en esos años en la filmografía estadounidense pertenecen a otras categorías como la cómica o el western.

En virtud de lo anterior, fue en Inglaterra hasta mediados del siglo XX cuando se reprodujeron nuevas historias de vampiros, principalmente las de la empresa Hammer Films, quien hizo nuevas propuestas sobre la imagen del vampiro; por ejemplo le otorgó rasgos que resultaron atractivos para las mujeres y, ya con el apoyo del cine a color, también se mostró el rojo intenso de la sangre.

El personaje del vampiro llamó la atención de más cinematografías y así encontramos títulos en diferentes países europeos como Alemania, España, Francia, Grecia, Italia, Rumania, Suecia; en países asiáticos como Corea, Japón y Hong Kong;

en América están Argentina, Brasil, Colombia, Uruguay y Venezuela por referir a algunas naciones.

Después de referenciar varios títulos de cintas realizadas en otras latitudes retornamos a las películas de vampiros elaboradas en los Estados Unidos durante la última parte del siglo XX y principios del XXI. Esta elección se determinó considerando que es en este país donde se han realizado el mayor número de producciones y de manera relativa se van marcando los cambios en su temática.

Precisamente, con respecto a los cambios efectuados tanto en forma y contenido en la cinematografía donde el personaje principal es el vampiro, iremos observando cómo se ha trabajado con fórmulas actualizadas y renovadas; por ello deducimos, por ejemplo, que los vampiros y las historias fueran más violentas, la sangre aumentó, la fuerza en el vampiro también y, por lógica, se dificultó la manera para eliminarlos, ya resisten crucifijos y estacas, lo cual nos lleva a reconocer a un mundo en el que la violencia también ha aumentado.

En el tercer capítulo llegamos al cine mexicano en el cual también se han hecho películas de vampiros pertenecientes a la categoría del cine de terror, aunque en nuestra filmografía son más espaciados los periodos en que se realizaron cintas de este tipo. No obstante, hacemos un esbozo de las películas mexicanas en las que el vampiro es el personaje central; pero también se integran a otras producciones de la categoría de terror, pues aunque no desarrollan abiertamente el personaje del vampiro, si manejan algunos elementos que se identifican con este personaje.

Como ejemplos citamos películas en las que el personaje encargado de generar miedo en los protagonistas puede ser una bruja o un hombre lobo. En las historias se observa que para que un hombre lobo pueda convertir a sus víctimas en un ser como él es necesario que las muerda, al igual que el vampiro. Otra muestra es la imagen de la

bruja o un fantasma, ninguna de estas figuras puede reflejarse en el espejo. Además, ya sea hombre lobo, bruja o fantasma, todos estos seres pueden ser eliminados con la simple sombra de una cruz, clavándoles una estaca en el corazón o exponiéndolos a la luz del día.

En el último capítulo de este trabajo presentamos un ejercicio en el cual nos permitimos observar lo planteado al principio de la investigación en lo que refiere a la representación imitativa, como la llama Aristóteles. Para ello seleccionamos dos películas de vampiros que fueron realizadas en 1992. Una de ellas es *Drácula*, dirigida por Francis Ford Coppola. La otra es *La invención de Cronos*, realizada por Guillermo del Toro.

Esta elección se hizo considerando varios aspectos: en primer lugar, el año de estreno, como ya se dijo: 1992, es decir producciones realizadas en la última década del Siglo XX. En segundo lugar porque la películas de Francis Ford Coppola es una realización norteamericana, reiteramos que es una de las industrias donde más se ha trabajado el personaje del vampiro, y la de Guillermo del Toro es una producción mexicana, es decir, se ubica en nuestro contexto nacional, el cual hemos ido siguiendo puntualmente en esta investigación.

Además y fundamentalmente, escogimos estas películas porque dado el avance que alcanzó la temática del cine de vampiros hacia finales del siglo, observamos que ambas cinematografías, la norteamericana por un lado y la mexicana por otro logran propuestas muy distintas, pero muy significativas para las diferentes industrias; de ahí que las dos películas obtuvieron reconocimiento tanto en sus respectivos países como a nivel internacional.

A Francis Ford Coppola, su película *Drácula* le permitió obtener tres premios de la Academia en 1992, entre ellos están el premio al mejor diseño de vestuario, al de

mejor maquillaje y al de mejor edición de efectos especiales, motivo por el cual adquiere mayor importancia.

Por su parte *La invención de Cronos* obtuvo no sólo nueve premios de la Academia Mexicana, entre ellos los de mejor película y mejor director, sino también participó en el festival de Cannes en 1993. Además de que este filme le abrió las puertas al director tapatío a la misma cinematografía norteamericana en donde dirigió otra película de vampiros, *Blade II* (2002).

Por otra parte y con respecto a la temática observaremos en términos generales que en las películas de vampiros admiramos representaciones en donde se mezclan lo real y lo imaginario; observamos el enfrentamiento del bien contra el mal, de la luz frente a la oscuridad, de los poderosos sobre los débiles y de la vida que termina por una muerte estrepitosa.

Asimismo estamos ante la interacción entre los que realizan las películas y los que las observan, en otras palabras, los que asustan y los asustados.

El espectador no se mantiene indiferente ante las escenas que ve porque las reconoce. El público y los directores de películas son uno a causa de esa sensación llamada miedo, a los dos les afectan las situaciones que lo generan. En una película ambos sienten agrado por las imágenes que ven porque esa sensación dominante en las películas de terror afecta por igual al intelecto y a la emoción, a unos por hacerlas y a otros por verlas. Por lo que consideraremos el hecho de que cineastas y espectadores comparten la satisfacción de que la imagen que provoca miedo (el vampiro) es dominada y eliminada, de esta manera todos permanecerán seguros en sus asientos.

I.- EL TERROR

Desde su origen, el hombre ha atribuido los acontecimientos extraños de su entorno a elementos sobrenaturales. La inseguridad surge porque el individuo no sabe de dónde o por qué surgen ciertos hechos; son sucesos que él no puede prevenir, combatir y muchas veces ni explicar. Este desconocimiento de los fenómenos extraños como el ¿qué hay después de la muerte?, por ejemplo, mantienen al hombre dentro de múltiples interrogantes cuya respuesta permita explicar amplia y verdaderamente todos y cada uno de los eventos ocurridos en la historia de la humanidad que aun no son comprendidos.

Esta ausencia de respuestas ha conducido al hombre a una incertidumbre, a la inseguridad de no saber las causas y los efectos que pueda traer consigo lo inexplicable; el ser humano siente miedo ante todo aquello que no puede explicar y busca en muchas ocasiones las respuestas en elementos sobrenaturales a esas inquietudes. Ha sido un camino para acallar sus inquietudes.

El cine, como medio de comunicación y expresión de ideas, ha retomado en determinados momentos esas manifestaciones metafísicas y ha trabajado con ellas. Cada mito sobrenatural ha sido reelaborado por un centenar de historias dando paso a la aparición de una categoría cinematográfica a la que se le ha denominado *cine de terror*, la cual, desde su origen ha llamado la atención de gran número de personas, de numerosos públicos que ven proyectados sus miedos en las pantallas.

El cine de terror tiene como finalidad provocar miedo en los espectadores a través de los elementos que caracterizan a esta categoría cinematográfica como son lo sobrenatural, lo fantástico y lo terrorífico. Fue con una determinada fórmula como esta

categoría se originó en la literatura; el cine la retomó y la ha reelaborado continuamente de acuerdo a determinada época, momentos y situaciones sociales.

Quizá sea una de las pocas categorías que ha permanecido por más de un siglo en las pantallas cinematográficas: tanto por la naturaleza del terror como por el interés que le han puesto muchos realizadores de cine (directores, productores, actores, etc.) para su continuidad.

A) El miedo

En esta parte del trabajo es fundamental tomar en cuenta en primera instancia al hecho o fenómeno que interviene directamente en la producción del temor en el individuo, como lo es el miedo, según observan los especialistas del tema.

El miedo es una sensación inherente al ser humano que se manifiesta como la primera reacción ante un fenómeno extraño y que en muchos momentos lo asusta. Este sentimiento de temor se produce por varias causas que se encuentran inmersas en el entorno inmediato del individuo.

Además esta sensación es una de las más importantes en el ser humano pues como lo ha definido Agnes Heller*: *el miedo es uno de los afectos más expresivos: la expresión del miedo es una característica de la especie en general*⁴, y para lograr que ésta se manifieste requiere de un estímulo que puede venir de la experiencia personal y de la experiencia social adquirida mediante la comunicación.⁵

* Agnes Heller filósofa especializada en filosofía moral y social, y en la sociología y la teoría política.

⁴ Agnes Heller, Teoría de los sentimientos, España, Fontamara, 1989, p. 105

⁵ *Ibid.*

El primer medio de estímulo que viene a través de la experiencia personal es el encuentro con el miedo mismo, es decir, con ese fenómeno productor de la angustia que lo acelera; por ejemplo el miedo a los perros después de haber sido mordido por uno de ellos. Es decir ya existe un antecedente negativo en la mente del individuo que le desata una reacción de pavor.

El segundo medio es la experiencia social y se estimula a través de la comunicación, por ejemplo sabemos que es peligroso jugar con la electricidad y si lo hacemos las consecuencias serían desafortunadas aunque nunca hayamos jugado con ella. La sensación de miedo puede ser provocada no sólo por algo que sabemos que es peligroso, sino también por algo desconocido. *Tenemos miedo de él porque no sabemos que no sea peligroso, y por tanto puede serlo.*⁶

Ante esa consideración se ha definido al miedo como “un legado evolutivo vital que conduce al organismo a evitar amenazas”, por lo mismo podemos establecer que el miedo es una forma de protección del organismo; de ahí que el individuo mismo desarrolle diversas manifestaciones que se expresan en la paralización, la huida y el ataque.

La paralización ocurre comúnmente cuando el organismo se encuentra frente a un objeto terrible, esta reacción se da de forma involuntaria. La huida funciona como medio de protección para mantener al organismo a salvo de aquello que lo acecha y pone en riesgo su existencia. El ataque es igualmente una manifestación del miedo y tiene como finalidad conservar la existencia del



⁶ *Ibid.*

organismo, el ataque se realiza frente a la situación o el objeto que provoca miedo.

Podemos notar que el miedo no sólo se produce por lo que sabemos que es peligroso, sino también por lo desconocido, las reacciones son las mismas sepamos o no el origen de lo que nos asusta; ante esos acontecimientos se produce el miedo. H. P. Lovecraft* escribe al respecto: *El miedo es una de las sensaciones más antiguas y poderosas de la humanidad, y el tipo de miedo más viejo y poderoso es el temor a lo desconocido.*⁷

El miedo es una emoción natural del ser humano, como llorar o reír, y el temor a lo desconocido es también aquí una emoción natural, es la primera reacción de lo que nos asusta, como lo afirma Guy de Maupassant* en su libro *El miedo* (1882): *El miedo es algo terrible, una sensación atroz, como una descomposición del alma, un espasmo horrible del pensamiento y del corazón, cuyo solo recuerdo produce estremecimientos de angustia.*⁸

Gérard Lenne* por su parte considera que el miedo es sólo la expresión privilegiada y estilizada del vértigo de la conciencia frente a la confusión de lo imaginario y de lo real. Aquí nos acercamos ya, de alguna manera, a las implicaciones que guarda la generación del miedo en el individuo, su reacción y su relación con el estímulo de sensaciones extrañas, desconocidas y que en ocasiones no obstante la angustia, el hombre busca experimentarlas, quizá como un reto o quizá porque empieza a encontrarle cierto gusto a lo no conocido.

* Howard Phillips Lovecraft (1890- 1937)

⁷ H. P. Lovecraft, *El horror sobrenatural en la literatura*, 2ª. ed., México, Fontamara, 1997, p. 7

* Guy de Maupassant (1850- 1893)

⁸ Citado por Louis Vax, *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Madrid, Taurus, 1980 (Persiles, 130) p. 91

* Periodista y crítico de cine nacido en Francia

El miedo no se percibe por la razón, sino por la sensibilidad, es una sensación interna y natural que puede expresarse a veces, por ejemplo, a través del arte literario o por medio de imágenes, como lo hacen los cineastas. Los creadores han llegado incluso a tener tal conocimiento y dominio de esas “extrañas sensaciones” que se han vuelto expertos en provocar el estremecimiento como una sensación tal vez hasta placentera; y no únicamente como una reacción angustiante que paralice.

Por lo mismo y en ese mismo sentido debe advertirse que el miedo no se presenta sólo como algo abstracto, sino que para que tenga un mejor efecto debe corporeizarse, adquirir entidad, de ahí que se haga presente de una forma más primaria: con la figura de monstruo.



El vampiro representa al miedo en forma de monstruo.

Por ejemplo, el miedo que se le tiene a un fantasma; una vez que adquiere esa “identidad”, le tememos, cuando dejamos de inquietarnos por su presencia desaparece, de ahí que su existencia dependa de nuestra imaginación, constituyéndose así como un elemento indispensable para desarrollar las historias de terror.

Por ello H. P. Lovecraft deduce como argumento que el ser humano recuerda los sufrimientos y el peligro de muerte más vivamente que las alegrías:

*...y debido a que nuestros sentimientos con respecto a los aspectos benéficos de lo desconocido fueron captados en primer lugar y formalizados por los rituales religiosos convencionales, es por lo que toda la parte más tenebrosa y maléfica del misterio cósmico figura destacadamente en nuestro folklore popular y sobrenatural.*⁹

El hombre recuerda las cosas tristes como un medio de protección para evitar el peligro, como se mencionó al principio, además de que esos miedos fueron legitimados por la religión con la institución de ritos y, como lo acotó Lovecraft, el *folklore popular*, que permite personificar los temores humanos y comunicarlos a través de dicho folklore.

Gérard Lenne escribe que el miedo es la primera emoción, simple y cándida, eso es instintivamente, desde la cuna hasta el ataúd, el miedo a la oscuridad (la noche = lo desconocido).¹⁰

Este sentimiento no puede desligarse del ser humano, lo acompaña desde su nacimiento; lo desconocido es el generador de ese sentimiento y lo que mantiene en constante alerta al individuo. Como mencionamos al principio, el hombre tiene miedo a lo desconocido. Lovecraft escribe:

*Lo desconocido, al igual que lo impredecible, se convirtió para nuestros antepasados primitivos en una fuente tremenda y omnipotente de calamidades y de favores que se dispensaban a la humanidad por unos motivos tan misteriosos como enteramente extraterrenales, pertenecientes a unas esferas de cuya existencia nada se sabía y en la que los humanos no tenían parte ninguna.*¹¹

Louis Vax, al respecto pregunta: “¿cuál es la razón de que un hecho incierto pueda conmocionar más que un hecho comprobado y de que pueda estremecer más el

⁹ H.P. Lovecraft, *op.cit.* p. 9

¹⁰ Gérard Lenne, *El cine fantástico y sus mitologías*, Barcelona, España, Anagrama, 1970, p. 30

¹¹ H. P. Lovecraft, *op. cit.*, p. 8

enfrentamiento a un improbable encuentro fantasmal que el temor a una previsible catástrofe natural?”.

Ante este cuestionamiento podemos responder con base en lo dicho por Lovecraft; se estremece más el individuo frente a un hecho incierto que delante de un acontecimiento natural porque del primero se desconocen sus causas y sus efectos, no hay referencias del fenómeno “anormal”, y por tanto, no hay un método para entenderlo con base en las leyes aceptadas como lógicas y explicables.

Ante el segundo, conocemos sus causas y sus consecuencias e inclusive tenemos una idea de lo que debemos hacer ante una catástrofe natural, no obstante, reaccionamos con miedo.

a) Lo Sobrenatural

El fenómeno de lo sobrenatural es uno de los elementos que va muy ligado a la sensación del miedo por lo que tiene de abstracto, de lo no conocido. En este trabajo es necesaria su inclusión para el desarrollo del tema. Tenemos entonces que lo sobrenatural es aquello que rebasa los límites de lo normal, lo cotidiano, es decir, supera lo que comúnmente llamamos natural, en otras palabras, aquello que tenemos por inexplicable.¹²

La mayoría de lo que podemos explicar, lo hacemos con base en leyes establecidas; para lo que no encontramos una explicación lo consideramos un misterio, ya que para nosotros sobrepasa los parámetros de lo natural y es a lo que consideramos sobrenatural.

¹² Louis Vax, *op. cit.*, p.16

Por lo mismo al no encontrar una explicación lógica, lo sobrenatural origina ciertas inquietudes, angustias y miedos en los individuos.

Cuando son rebasadas las leyes naturales, nos hallamos ante fenómenos sobrenaturales que, sin embargo, deben contener aspectos de la realidad para lograr que el individuo reconozca su contexto y ubique sus miedos, ya sea como entidades corpóreas o como abstracciones de la mente (representadas por el monstruo).

Ya inmersos en la historia donde el ambiente principal se desarrollará en el mundo sobrenatural, la ciencia y la lógica han perdido todo control, sus elementos son inútiles en el contexto, ya que lo natural o conocido ha sido desplazado por lo sobrenatural, lo desconocido. A veces ambas entidades van a convivir, en los argumentos de terror, por ejemplo, eso es lo que provoca el miedo: la inclusión de elementos “extraños” en el medio cotidiano.

De esta manera, apunta Daniel F. Ferreras: *Lo real y lo sobrenatural se equilibran perfectamente para crear la sorpresa y la inquietud.*¹³

En la relación de lo sobrenatural con la realidad, Daniel F. Ferreras destaca por ejemplo tres situaciones visibles en las películas de terror; las cuales pueden ser aplicables a cualquier categoría, como en la literatura, lo que aquí destacamos es la naturaleza del terror:

1.- Elemento sobrenatural inédito: toda narración fantástica debe presentar uno o varios elementos que no siguen las leyes naturales.

2.- Universo identificable o * hiperrealidad: el universo en el cual se desarrolla la narración fantástica tiende a ser réplica del nuestro. Para que pueda provocar ese miedo, esa duda en nosotros, el relato fantástico tiene que convencernos de que la realidad representada es la

¹³ Daniel F. Ferreras, *Lo fantástico en la literatura y el cine. De Edgar Allan Poe a Freddy Krueger*, Madrid, VOSA, 1995, p. 197

* es la exageración de los aspectos más comunes de la realidad.

nuestra y, demostrar que el elemento sobrenatural es tan aceptable para el mundo representado como para el nuestro.

3.- Ruptura radical entre el protagonista y el universo: la narración fantástica tiende a oponer de manera constante al protagonista, víctima del elemento fantástico, con sus estructuras sociales, representadas por su familia, sus vecinos o sus conciudadanos.

Para que se dé el fenómeno de lo sobrenatural deben reunirse determinadas características; primeramente es útil una mezcla, por ejemplo, de elementos reales y de elementos “fantásticos” (estos últimos los explicaremos más adelante). Es decir que los acontecimientos considerados sobrenaturales deben presentarse en un ámbito conocido, real, pero se van dando sucesos que no corresponden a nuestra lógica cotidiana y eso es lo que enrarece la situación, la que la vuelve sobrenatural.

Tenemos el caso de *Alicia en el país de las maravillas*. A la joven protagonista de la historia le suceden cosas que nosotros consideraríamos irreales: como sería el hecho de que Alicia habla con un conejo, o que con un bebedizo se haga pequeñita, por citar algún ejemplo. Pero hay leyes dentro de las categorías literarias o narrativas y de la ficción que permiten tales licencias. De esas autorizaciones se compone el fenómeno del terror como expresión: adopta sus propias leyes de funcionamiento, pide préstamos a otras categorías de la ficción para consolidar su propio universo y ha ido perfeccionando sus particulares mecanismos de expresión.

b) Lo Fantástico

Considerando lo antes expuesto tenemos que para entender el funcionamiento del fenómeno del terror en el cine debe hacerse un repaso de cómo se expresa en la literatura,

que es su fuente primaria. Así también debe tenerse en consideración otra fuente de conocimiento en la que la manifestación del terror basa sus modos de operar. En primera instancia debe considerársele como un elemento sobrenatural que recurre a otros espacios que operan con esas mismas características como es el fenómeno de lo fantástico, con el cual se relaciona en el manejo de leyes aceptadas como fuera del entendimiento real y lógico en el que nos movemos los seres humanos.

Varios de los estudiosos del fenómeno del terror relacionan precisamente ambas expresiones: la del terror y la de lo fantástico. Así Louis Vax se refiere al asunto cuando señala que lo sobrenatural rebasa las leyes naturales, es decir, algo que sale del control de la ciencia, de lo humano, pero se le tiene que enfrentar para intentar explicarlo y derrotarlo.

Lo fantástico permite el recurso de la imaginación para aceptar la historia terrorífica y demuestra que lo fantástico no se percibe por la razón, al igual que el miedo, sino por la sensibilidad. Vax define a lo fantástico como *un fenómeno ilusorio; un espíritu fantástico, un espíritu extravagante. [...], el calificativo fantástico expresa extrañeza o admiración.*¹⁴

Su relación con lo sobrenatural se debe a lo extraño, al producto de la imaginación y que por lógica también causa miedo. En un hecho fantástico podemos encontrar elementos cotidianos; es diferente a un cuento de hadas porque ahí difícilmente encontraremos algún elemento de nuestra realidad. En lo fantástico se permite la inclusión de seres o ambientes inexistentes en un fragmento de nuestro entorno.

Tzvetan Todorov* acota que la categoría de lo fantástico se encuentra en la frontera entre lo insólito y lo maravilloso, y sólo se mantiene el efecto fantástico mientras duda el lector entre una explicación racional y una explicación irracional.

¹⁴ *Ibid.*, p. 15

* Filósofo, historiador y teórico literario búlgaro, nacido en Sofía en 1939.

Todorov delimita tres categorías fundamentales de ficción no realista: lo maravilloso, lo extraño y lo fantástico. Según él, en cada una de estas tres categorías reposa la manera de explicar los elementos sobrenaturales que caracterizan estos tres tipos de narración.

Para Todorov lo extraño aparenta ser sobrenatural pero existe una explicación acorde con las leyes naturales. Lo maravilloso se encuentra gobernado por leyes desconocidas para nosotros y por tanto es necesaria una reflexión acerca del mundo que nos rodea. Lo fantástico es momentáneo pues termina cuando la incertidumbre que existe en nosotros desaparece al encontrar respuesta a esos eventos. Todo se lleva de manera muy racional.

Esta idea de Todorov podría asemejarse a lo que escribe Daniel F. Ferreras cuando dice que el universo realista presentado en la narración fantástica acepta el concepto de una norma rígida: *se sabe lo que es normal y lo que no lo es*. Es decir, dentro de la historia de terror deben existir elementos conocidos por el receptor y así él debe distinguir entre lo real, lo sobrenatural y lo fantástico. La aparición de estos dos últimos en un contexto real es lo que causa inquietud y hace dudar al individuo si está o no en un ámbito real o sobrenatural, es decir en el terreno de lo fantástico.

Para René Prédal *es fantástico todo aquello que perturba y a menudo inquieta, todo lo que se refiere al sueño más que a la realidad, todo lo que desafía a la experiencia, a la racionalidad y a la lógica.*¹⁵ Existe la misma relación con lo sobrenatural, la sensación de inquietud es lo que provoca el miedo.

¹⁵ René Prédal, *Le cinema fantastique*, París, Seghers, 1970. Citado por Carlos Losilla, *El cine de terror*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1993, (Paidós Studio, 100), p. 36.

Para Gérard Lenne, lo fantástico no es precisamente lo que sale de lo ordinario, sino lo que nace del choque de lo imaginario con lo real, en otras palabras, de la irrupción de lo imaginario (desconocido, horroroso) dentro del mundo real, y que esta ruptura provoca un vértigo en la conciencia, que se expresa por el miedo, es decir, el terror. Pero la ventaja de lo fantástico, según Lenne, es que permite no el huir de la realidad, sino comprenderla.

Lo fantástico, al igual que lo sobrenatural, utiliza la realidad como punto de referencia, bien para enfrentarse a ella, bien para deformarla y convertirla en otra cosa, una tierra de nadie cuyos paisajes y pobladores comparten rasgos de nuestra cotidianeidad y a la vez la subvierten mediante ciertos elementos ajenos a ella. El individuo ve a su mundo ante la invasión de aspectos inaceptables, pero al terminar la historia, observa que su realidad no ha sido violada y la angustia que ha manifestado lo conduce a una sensación de tranquilidad.

José María Latorre escribe que:

...el verdadero fantástico [...] consiste en la presentación de sólo un mundo, del que se desconocen los límites, sensible y sometido a oscilaciones e influencias de toda naturaleza y procedencia, no dos universos, sino atención - dos distintas manifestaciones de lo real.¹⁶

Lo fantástico en este caso, es la interacción constante entre lo sobrenatural y lo natural, no hay reglas, o mejor dicho se desconocen, los cambios son constantes y es difícil establecer un marco de la realidad tal y como la conocemos, en otras palabras, una variación exagerada de la realidad, como anteriormente se mencionó: la hiperrealidad se hace presente en la historia de terror; existe la irrupción de elementos que traspasan nuestra cotidianeidad.

¹⁶ José María Latorre, "El cine fantástico como género", *Dirigido por*, 47. Citado por Carlos Losilla *op. cit.*, p. 37

Con la introducción de aspectos de la realidad en la historias de terror no significa que la historia se desarrollará en ese ámbito -la realidad-, incluso no es lo más importante; lo que interesa es la historia más allá de esa realidad.

Para Rafael Llopis el arte fantástico es la expresión de las relaciones vividas inmediatas entre las cosas y el yo, haciendo abstracción momentánea de las relaciones existentes de las cosas entre sí.

Lo fantástico expresa las relaciones entre el protagonista y su entorno, pero sólo por momentos para manifestar que la historia se encuentra en un ambiente real. Incluso con elementos naturales y el eje de la historia será el ir más allá de lo normal, en otras palabras, enfrentar lo inexplicable, lo desconocido.

Al ser fantástico como escribe Louis Vax: *le corresponde la imagen anormal por excelencia: la alucinación*, porque nace en la imaginación de una persona que sufre de temores que lo conducen a la evocación de visiones terroríficas o paradisíacas. Estas alucinaciones paranormales o anormales consideradas como fenómenos sobrenaturales son las que llegan a provocar miedo.

c) Lo Terrorífico

Toda obra que se escribe o se representa debe cumplir con una serie de convenciones de acuerdo a la categoría o a la naturaleza de su disciplina. La categoría del terror por lo mismo debe sujetarse a las normas que han fijado sus propios cultivadores en sus distintas manifestaciones: literatura, cine, teatro, danza, etcétera.

El cine de terror va a utilizar diversos canales para llegar a producir su principal objetivo: el miedo en el espectador.

Así tenemos también que otro de los elementos intrínsecos al fenómeno es precisamente la producción y manejo del miedo en su mayor expresión: lo terrorífico.

Antes de explicar cómo se desarrolló en el cine, lo cual se tratará en otro capítulo de la tesis, es necesario observarlo en su naturaleza misma, pues ello nos dará la materia para comprender su aplicación en distintas manifestaciones artísticas.

Debe entenderse entonces que el miedo puede llegar a producir terror por lo desconocido, lo insólito o lo misterioso de un hecho. Esto es, que la condición primitiva del hombre ante un mundo enemigo, armado con sus fenómenos y con características inexplicables llevó al hombre a experimentar emociones de intranquilidad y angustia.

Históricamente, los periodos revolucionarios fueron etapas siempre acompañadas de miedo: el miedo de perder las comodidades, de perder el control de lo que se creía controlado, de perder la estabilidad material o espiritual, es decir, el terror siempre ha estado presente en la vida humana. Según observa Rafael Llopis al respecto: *El hombre ha ido inventando medios para luchar contra el terror de las cosas. La historia del hombre es también la historia del fracaso de los medios que ha ido empleando sucesivamente para manejar al mundo terrible.*¹⁷

De ahí que el hombre haya buscado diversos medios para expresar sus miedos, como son la literatura y el cine. A través del cine los expone y también adquiere cierto poder sobre ellos, pues los controla en la pantalla, lo cual le permite enfrentarlos una y otra

¹⁷ Rafael Llopis, *Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid, Júcar, 1974, 422 pp. (La Vela Latina/Ensayo), p. 13

vez. Esta capacidad de confrontación con sus miedos produce en el individuo una catarsis, hecho a su vez que le permite descargar la tensión de sus propios miedos o dudas.

Ivett Estrada escribe: *el terror no se funda en monstruos, sino en hombres. Para que el terror tome una dimensión de verdad, es necesario que se incruste en la realidad.*¹⁸ Es decir, que los hombres son los que crean a los monstruos a los que temen, pero no se percatan o no quieren percatarse de ello, sin embargo son esos monstruos los que los conducen a una sensación de pavor.

Estos monstruos son la parte oscura del hombre, los cuales han adquirido figuras que la representan y esas figuras son algo horroroso. El lado bueno del hombre puede ser eliminado ante la parte oscura, un ejemplo claro e inevitable es la muerte, porque se desconoce que hay después de ella y el hecho de verla representada en ocasiones a través del monstruo, el hombre retrocede espantado ante él (el monstruo) porque lo desconoce.



El miedo lleva al ser humano a buscar protección ante el peligro.

¹⁸ Ivett Estrada, “El fantasma del miedo”, *Revista de Revistas*, 4200, 27 julio, 1990, p. 41

El miedo que se le tiene al vampiro radica en el hecho de que ese ente no está muerto, ni es un resucitado; él conoce la vida y la muerte, el hombre no sabe que es la muerte y ante esa desventaja le teme al vampiro, ubicando así el aspecto sobrenatural que produce miedo.

Cuando el ser humano pierde a un ser querido, desea recuperarlo, anhela su presencia y lo extraña, pero no considera que ese retorno del ser querido pueda ser diferente a lo que espera. Consideremos lo dicho por Sigmund Freud cuando explica que el deseo de retorno se tiñe de horror a ese mismo retorno, porque lo muerto, está muerto y el retorno no es sino un espantoso remedo. Deseo y terror son aquí uno, de acuerdo con Freud, para quien lo insólito es lo que algún día fue habitual y, lo terrorífico, lo que algún día fue deseado.¹⁹

Louis Vax, sobre esto mismo refiere que:

...los seres misteriosos de la tradición participan a la vez de la vida y de la muerte, del ser y de la nada. Si un amigo nuestro acaba de expirar, deseamos que vuelva a la vida, a la vez que temblamos ante el pensamiento de que pueda moverse: lo que nos asusta no es un resucitado, sino un muerto – vivo.²⁰

En otras palabras, se le teme al muerto - vivo, porque basándonos en el miedo a lo desconocido, el muerto vivo nos lleva una ventaja, sabe que es la muerte, y va adquiriendo los rasgos de un muerto; su aspecto putrefacto genera terror, su carne seca, su mirada sin brillo. Debe reiterarse por lo tanto que no se le teme al resucitado por el significado que tiene para nosotros, es decir, que vuelve a la vida; pero sí al muerto vivo porque ahí si se mezclan la muerte con la vida, y la constitución de ambas es lo que genera terror, ya que hablamos de un cadáver con movimiento.

¹⁹ Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, 14ª. ed., Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 190.

²⁰ Louis Vax, *op. cit.*, pp. 26-27

Otro aspecto que debe recalcar en este estudio son aquellos elementos que llevan a resaltar el lado oscuro del individuo, el cual le provoca inquietud y sobresalto. Señalan los estudiosos del tema que: el ser humano se inclina más por lo malo que por lo bueno, el mal inquieta, el bien no, por eso el arte terrorífico se nutre de todo aquello que rechaza la ciencia, el bien, la moral y el buen gusto, además de la luz del día, por eso es la noche la hora de los aparecidos, pues en una sociedad ruidosa e iluminada no pueden actuar, prefieren las tinieblas, la soledad y el silencio, en una palabra: lo oscuro.

La categoría de terror ha explotado precisamente este aspecto del ser humano, es decir que trabaja con lo que se refiere al lado oscuro del individuo, a la parte siniestra del hombre. Su objetivo está entonces en exhibirlo, en mostrarlo al exterior, a través de diversos medios, la cinematografía lo hace a través de la pantalla.

B) El terror en la literatura

El miedo es un elemento utilizado desde siglos atrás, por ejemplo ya se empleaba la presencia de fantasmas en las tragedias de Sófocles, Eurípides y Esquilo. Eneas y Ulises viajan al mundo de los muertos para hablar con ellos. Más adelante, también aparecen espectros en *la Jerusalén libertada*, de Torcuato Tasso (1581) y en *Los Sueños*, de Quevedo (siglo XVII). De esta manera, se irá observando que las historias, cuya trama principal es el miedo, se inscriben en la literatura desde la antigüedad.

A la vez puede indicarse que el hombre necesitaba manifestar sus miedos, al principio a través de las pinturas elaboradas en las cavernas y posteriormente en otros medios, uno de ellos, la literatura.

Los escritos cuya base era el miedo fueron considerados como la expresión de lo numinoso, del mundo inconsciente, o como lo plantea Freud, del mundo de los sueños; en el análisis que hace de los sueños observa la existencia de una realización de deseos. Los sueños manifiestan también la realización de temores, pueden ser una reflexión o simplemente un recuerdo.²¹

Visto así, esa manifestación de miedos ocurre en un nivel de conciencia más elevado en el que la credulidad se ha tornado incredulidad. Es decir, que el arte literario recurre a elementos que rebasan los límites de lo natural para llegar a lo insólito o a lo sobrenatural.

La base de la literatura de terror es el miedo. Lovecraft apunta: *las brujas, los duendes en forma de lobo, los vampiros y otros seres sobrenaturales y espantosos, estaban en los labios de los bardos y las abuelas, y era corto el paso que faltaba dar para rebasar los límites que separaban los relatos orales de la composición literaria formal.*²²

Los cuentos de terror se convertirían en un medio para expresar el miedo vivido, sin que ello implicara interpretar erróneamente la realidad. El miedo se ha expresado en formas que de antemano se saben irreales pero que han colmado la necesidad de expresión que todo sentimiento lleva implícito. Lo sobrenatural ha llegado a nuestra realidad produciendo a la vez en el lector un estremecimiento dual: lo pavoroso y lo agradable al mismo tiempo.

Este nuevo escenario dramático se basaba en la literatura de siglos anteriores, por ejemplo en la Edad Media, época en la que existían castillos góticos, antiguos, de grandes dimensiones, espeluznantes rincones; sus húmedos pasillos, sus escondidas y tenebrosas

²¹ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 190

²² H. P. Lovecraft, *op. cit.*, p. 13

catacumbas y toda una variedad de fantasmas y leyendas horrorosas, formaban un ambiente de suspenso y de temor.

Las temáticas de la literatura de terror son el pánico a ser enterrado vivo, las crónicas de posesiones demoníacas y exorcismos del medioevo, el judío errante, las historias germanas acerca de la noche de Walpurgis, la licantropía, el descubrimiento de la hipnosis y la especulación sobre fenómenos paranormales.

Existen dos elementos de cuya unión surge el cuento de miedo: El elemento emocional plasmado en leyendas terroríficas y el elemento intelectual o escepticismo. En el cuento de miedo siempre tiene que salir el escéptico, según Rafael Llopis, porque va destinado a un público que también lo es. Asimismo podemos considerar que el escéptico ya no lo es tanto. Los escépticos burlones son indispensables en las historias de terror porque son los que mantienen el equilibrio para que la historia no llegue a lo sobrenatural exagerado y lleve la historia al ridículo.

Por otra parte, las leyendas y los cuentos de brujas están contruidos con terror y sangre del pueblo. Es de la leyenda popular de donde la literatura fantástica ha tomado la mayor parte de los temas que los especialistas han repartido en géneros, especies y variedades. Estos temas expresan, bien, preocupaciones permanentes, bien opiniones pasajeras: misterios del más allá o castigos reservados a los que rompen con el orden establecido.

Considerando a la realidad como elemento de la literatura de terror podemos hacer referencia a Joseph Sheridan Le Fanu^{*}, quien basó sus escritos primordialmente en la

^{*} Joseph Sheridan Le Fanu (1814- 1873) Novelista y periodista irlandés.

situación social de su tiempo. Le Fanu era irlandés y fue especialmente sensible al hundimiento de la antigua estructura social de su patria, desgarrada entre el nacionalismo y la revolución industrial.

El terror en la literatura fue utilizado por Le Fanu para manifestar su postura ante la nueva realidad que lo rodeaba. Fue el creador del cuento de miedo realista. En la literatura de terror adoptó la realidad para hacer historias creíbles al lector y todo aquello que en años anteriores era sobrenatural, al relacionarlo con la situación verdadera, se volvía natural.

La categoría terrorífica necesita del realismo tanto como de la irracionalidad para funcionar; un autor que cultiva la vena realista parece estar perfectamente preparado para crear una obra literaria correspondiente a esta categoría, que tanto depende de la capacidad que puede tener el texto de hacerse pasar por una fiel representación de la realidad de los lectores.



Carmilla, de Joseph Sheridan Le Fanu (1872)

La presencia de los incrédulos en su conflicto con el protagonista sirven a la narración fantástica de dos maneras; en primer lugar, participan en la instauración de un ambiente realista, luego en situar socialmente a los personajes para representar la incredulidad al mismo tiempo que lo irracional. El realismo es útil para provocar la sensación de inquietud pues cuando aparecen cosas que rompen la rutina ahí comienzan las historias de terror y el estremecimiento de los lectores.

Para Lovecraft, la literatura fantástica es ante todo una literatura de miedo; tiene que producir ese terror indecible, ese espanto incontrolable a lo desconocido, a lo que va más allá del conocimiento humano y acaba trastornando la mente hasta el umbral de la locura. Se aluden a los elementos antes mencionados para producir literatura fantástica, en este caso dentro del ambiente terrorífico, delimitando así una categoría de lo fantástico porque hay que recordar que hay otras subcategorías fantásticas, pero no tienen nada de terrorífico.

A pesar de no existir en la realidad, estos lugares precisos donde tiende a recurrir lo sobrenatural, no dejan de ser realistas; no tenemos porqué conocer una ciudad para aceptar su existencia en un universo narrativo, sobre todo cuando esta ciudad no presenta ningún aspecto fuera de lo normal. Sin embargo debe existir ese aspecto anormal para desarrollar una historia sobrenatural.

El protagonista no puede contar con la ayuda de las autoridades y tiene que resolver solo el conflicto. Se vuelve a observar la inevitable alienación del protagonista de la historia de terror, respecto a las instituciones que precisamente están fundamentadas en las necesidades de la norma y que se revelan siempre inútiles ante lo sobrenatural. Existen elementos de la realidad para convencer al lector, sin embargo, estos no podrán hacer nada ante los fenómenos sobrenaturales.

Lovecraft escribe que los cuentos sobrenaturales sobrevivieron, se desarrollaron y alcanzaron una perfección que puede ser destacada por los recursos explotados por los escritores y al mismo tiempo, apunta, es estremecedora y constante para las mentes verdaderamente sensibles. Esto corrobora que el terror se percibe por la sensibilidad, no por la razón.

Los auténticos cuentos macabros cuentan con algo más que un misterioso asesino, que unos huesos ensangrentados o unos espectros agitando sus cadenas según la vieja regla,

pues debe respirarse en ellos una determinada atmósfera de expectación e inexplicable temor ante el más allá. Esto se complementa con la perfecta descripción de los escenarios para que inspiren miedo, estos deben ser oscuros y lúgubres.

Lovecraft escribe: *El único comprobante de lo auténticamente sobrenatural es sencillamente el siguiente: saber si suscita o no en el lector un hondo sentimiento de espanto al contacto de uno de los elementos y fuerzas desconocidas.*²³

Los elementos terroríficos del cuento de miedo tuvieron que apoyarse en lo sucesivo y cada vez más en las nuevas hipótesis científicas: en la cuarta dimensión, en la existencia de civilizaciones prehumanas, en la suposición de secretos científicos ancestrales hoy perdidos por nuestro saber mecanicista. El cuento de terror se actualizó a nuestra época, los elementos utilizados en las novelas de antaño y con el adelanto científico parecía que morían, pero esos elementos se complementaron y se introdujeron a los efectos científicos dando origen a monstruos, quizá más aterradores.

Como ejemplo podemos citar a dos grandes grupos de ciencia ficción terrorífica; el cuento de miedo hiperracionalizado mediante hipótesis científicas y la *speculative fiction* que se sumerge en aquellas profundidades del abismo interior en donde han nacido los mitos y los terrores de la humanidad. En estos cuentos lo terrorífico surge o es provocado por errores humanos que originan la existencia de monstruos que conducen a mutaciones, epidemias raras, explosiones atómicas, caída de meteoritos radiactivos o complicadas intervenciones quirúrgicas.

A lo largo de la historia, la literatura de terror ha tenido presencia en diversas formas; interesó a los escritores y a los lectores, los relatos daban ese aire de inquietud

²³ H. P. Lovecraft, *op. cit.*, p. 12

permitiendo que los cuentos de terror logaran su finalidad principal: producir miedo en el lector, o, como escribe Rafael Llopis: *El relato de miedo es aquel cuya única finalidad es producir miedo como placer estético.*²⁴ Considerando esta idea, la literatura debe producir un placer; corresponde al miedo ese deber para lograrlo.

C) El vampiro en la literatura de terror

La categoría de terror tiene una vasta galería de personajes. El vampiro sólo es una parte de esa gama de miembros del museo terrorífico. No obstante, ha sido el personaje más requerido tanto por la literatura como por el cine, lo cual nos permite plantear que el vampiro ha adquirido la importancia necesaria para ser considerado como un elemento representativo de esa categoría.

a) El mito

El vampiro surge gracias a las creencias populares, a mitos e incluso a investigaciones científicas, dando así origen al mito del vampiro humano que bebe la sangre de sus víctimas; para las bellas se tenía cierta consideración; los hombres recibían el ataque del monstruo sin misericordia, hasta perder la vida.

El origen de la palabra vampiro procede de la voz serbia *wampir* que significa *wam* = sangre, *pir* = monstruo, es decir: monstruo bebedor de sangre. Bajo este concepto se ha temido al vampiro por siempre; desde la antigüedad el hombre atribuía a este ser los males

²⁴ Rafael Llopis, *op. cit.*, p. 25

de la comunidad, pues se tenía la idea de que el vampiro regresaba de la tumba para beber la sangre de los vivos.

Podemos mencionar a las criaturas de la tradición griega como las lamias, estrigas y empusas que absorben la sangre de los que duermen; también están los succubi (súcubos) de las religiones hebrea y cristiana, que arrebatan al hombre su semen y su energía durante el sueño y los íncubos que atacaban sexualmente a las mujeres, pero la finalidad principal del vampiro ha sido absorber la energía de los vivos: la sangre.



Xilografía del siglo XIV que representa a un demonio vampiro atacando a un durmiente.

Desde la antigüedad la sangre ha sido un símbolo de vida, siempre se ha utilizado en ritos paganos, por eso al vampiro se le relaciona con la sangre y con los mitos.

Consideremos también las creencias que se tenían con respecto a los muertos. Hay que recordar que en los tiempos antiguos se le tenía un inmenso respeto y miedo al muerto. Retomando los aspectos históricos, consideremos los rituales egipcios realizados cuando sepultaban a sus reyes y todo lo que rodeaba a esos ritos y costumbres; las maldiciones que se publicaban como advertencia para quien violara las tumbas y más para aquellos que robaran los tesoros en ellas.

Rafael Llopis escribe:

*En los mitos primitivos - según refiere Lévi Bruhl - los muertos siguen viviendo durante algún tiempo, son como vivos de una clase distinta que van poco a poco dejando de pertenecer a la comunidad. Poco a poco va cicatrizando el afecto herido de sus parientes y amigos. En esa paradójica vida negativa que es fenomenológicamente la muerte, el deseo se convierte en miedo, lo positivo en negativo.*²⁵

Con base en esto, el muerto no abandona este mundo de inmediato (es decir cuando adquiere la personalidad de vampiro), sino que permanece en él y sigue utilizando los medios para vivir; en este caso, la sangre humana es su materia prima, pero cuando logra sobrevivir, es el hombre quien termina por hacerlo abandonar el mundo: *En los mitos eslavos, el muerto - convertido en vampiro - sólo ataca a sus familiares, a los que le amaron y le aman aún. Y sólo ataca durante algún tiempo después de su muerte.*²⁶

La posible existencia de un muerto vivo o vampiro causaba en las comunidades antiguas un temor grande; y cuando la gente escuchaba sobre la presencia de un vampiro llegaba a sentir terror a causa de éste.

Se sigue la tradición, según las investigaciones y los mitos, de que puede convertirse en vampiro aquél quien tiene contacto directo con uno de ellos, esa es la idea más difundida. Dudley Wright consideró que: *bastaba estar muerto y regresar al mundo para ser llamado vampiro: es tan importante para el vampiro la posesión, como la sangre y el daño.*²⁷

Bernardo Ruiz comenta:

²⁵ Rafael Llopis, *op. cit.* p. 32

²⁶ *Idem.*

²⁷ Citado por Bernardo Ruiz, "La pasión del vampiro", *Casa del Tiempo*, UAM, 70-71, diciembre 97-enero 98,

*Los asesinos y los suicidas tienen a causa de su rechazo a la vida humana y sus manifestaciones contra nuestra especie, una notable propensión a convertirse en vampiros; y no es extraño que quien tuvo contacto con creencias de satanismo y brujería pudiera convertirse en reviniente.*²⁸

La historia nos ha mostrado algo verdaderamente aterrador, la existencia de verdaderos vampiros, a los que algunos llaman históricos, pero que sus actos condujeron a aparición de tendencias vampíricas y el convencimiento de que la sangre es vida, y para estos seres que la anhelaban era sólo un medio para alargar sus días.

Uno de los personajes históricos más relevantes fue Erzebeth Bathory, que además de miedo sufría de una psicosis fuerte, siguió los dictados de la superstición para colocarse entre los más terribles protagonistas de la historia del mito vampírico.

Las ideas de Erzebeth Bathory se originaron accidentalmente cuando al reprender a una sirvienta, ésta sangró y algunas gotas llegaron al rostro de Erzebeth, cuando ella se lavó la cara, sintió que la parte de su rostro donde había caído la sangre estaba más suave y se veía más bella, entonces consideró que si bañaba todo su cuerpo siempre tendría una apariencia joven y hermosa, de ahí su célebre frase:

Si la sangre da vida, nada mejor contra la muerte que bañarse en sangre y beberla. Y, ¿qué mejor que la sangre de una mujer virgen, la más vital, la más preciosa?

Dentro de las historias de vampiros también se puede mencionar a la de Gilles de Rais, el lugar teniente de Juana de Arco, que una vez derrotado ante los ingleses, se fue a su castillo, donde degolló a decenas de niños, con los que satisfacía sus deseos, posteriormente fue ejecutado tras un largo juicio.

²⁸ Bernardo Ruiz, *Idem*.

Dentro de los mitos también existen maneras de como deshacerse de los muertos vivientes o revinientes, como los llama Bernardo Ruiz; en una de esas formas se establece que pueden ser eliminados por medio de la decapitación, de ser atravesados por estacas o incinerarlos. Según esos mitos, los muertos vivientes alcanzan la verdadera muerte dando inmensos gritos, amenazando o insultando, como si se tratara de personas auténticamente vivas.

El vampiro permite englobar en esa sola figura todo lo humano, desde la necesidad de sangre hasta los deseos eróticos, pasando por todo el rito de seducción con las características masculinas y femeninas; todo ello puede expresarse a través de esta representación física que si bien es un ser sobrenatural, es también uno de los mejores manifestantes de todos los deseos humanos, incluso hasta del deseo de vivir, de ahí su retorno de la tumba.

b) El vampiro llega a la literatura

Dentro de la producción literaria del vampiro se encuentra Kaspar Stieler (1632 - 1707), quien era un militar prusiano que ocupó cargos gubernamentales. Él publicó un texto en el que se percibe la presencia de vampiros, si bien no se ha podido definir el título del escrito, es el primer vampiro literario con el tema del novio despedido y con las características que ahora conocemos del vampiro, es decir, su rostro es espectral, su presencia en la noche y en el cuarto de la mujer. Hay descripciones en las que se mencionan heridas que reflejan la succión de sangre, principalmente las marcas en el cuello de la víctima.

Ya en el siglo XVIII, para precisar en 1773, Gottfried August Bürger (1747-1794) escribió *Lenore*, un poema en el que se destaca la duda religiosa, es decir, del reclamo de la protagonista a Dios.

En este escrito hay una joven de nombre Lenore, ella espera inútilmente el regreso de William, su joven prometido, de la Batalla de Praga. Su madre trata de consolarla, mas en su desesperación, la muchacha reniega de Dios y de su misericordia, del consuelo de los sacramentos y de la vida misma: *Quisiera no haber nacido*, exclama antes de desmayarse.

Durante la noche William, su joven prometido llega llamando a voces a Lenore y, urgiéndola para que deje todo y cabalgue con él el largo camino por recorrer hasta su lecho nupcial, huyen. Ella monta en ancas y galopan bajo la luna brillante, en tanto William le repite que los muertos cabalgan veloces entre una vasta humanidad y geografía, que se desvanece a sus costados. *¿Te atemoriza la muerte?*, pregunta el novio, mientras las estrellas y el cielo parecen ir quedando atrás.

Casi al amanecer, los prometidos llegan a un cementerio cuyas puertas se abren para ellos. Allí ocurre el milagro: el caballo desaparece y Lenore queda sola frente a su amado, quien al desprenderse del uniforme no es más que un esqueleto. Surgen gritos de las tumbas y el corazón de Lenore desfallece, mientras un grupo de espíritus la rodean cantando que ha perdido su cuerpo, pero que Dios puede apiadarse de su alma.

En este escrito se puede observar una temática donde ya se cuenta con parte de los elementos que habrán de fortalecer a las historias de vampiros: la alianza con la noche, un cuerpo humano para engañar a los vivos, la capacidad de regresar del inframundo para buscar a un ser querido y la necesidad de destruir a los vivos para que el vampiro exista.

Dudley Wright comenta en *The Book of Vampires: Algunos griegos creen que el espectro que aparece no es realmente el alma del muerto, sino un espíritu perverso que se introduce en el cuerpo después que el alma de su dueño se ha desvanecido.*²⁹

Esta idea se refleja en el texto de Robert Southey llamado *Thalaba*, donde el autor expresa en su escrito la presencia de un demonio en el alma de la amada muerta. Se contempla la maldad del vampiro, que no sólo atormenta a los vivos, sino también al cuerpo que ha elegido para actuar.

En 1797 aparece *La Novia de Corinto* (Das Vampyrische Gedicht), de Wolfgang von Goethe (1749-1832), en este escrito se percibe la atmósfera similar que en *Lenore*. La presencia de un espíritu se vuelve un recurso inquietante para anunciar que el vampiro está presente en la cotidianeidad de los vivos.

En el texto, una mujer representa la figura vampírica y se destaca la necesidad del vampiro (o mujer vampiro) por la sangre; la noche es el contexto ideal para su desenvolvimiento; la alcoba, como su lugar preferido y su exigencia por la vida.

Macarena Muñoz escribe:

*Cuando las mujeres son vampirizadas [...] se transforman. El vampiro busca la vida, la exige, la absorbe y la consume, así que cuando esa fuerza infecta a las mujeres, éstas se convierten en seres lánguidos, voluptuosos, sexualmente exigentes y eróticamente atractivos.*³⁰

Las mujeres vampirizadas ya no poseen sangre en ellas mismas, esa necesidad las hace desearla de tal forma que desarrollan sus mejores armas para obtenerla, en este caso de los hombres; quienes al igual que las mujeres son atraídos mediante la capacidad de seducción de la mujer vampiro.

²⁹ *The Book of Vampires*, Nueva York, Causeway Books, 1973. Citado por Bernardo Ruiz, *op. cit.* p. 11

³⁰ Macarena Muñoz, "Hijas de la oscuridad", *Casa del tiempo*, UAM, 70 – 71, diciembre 97- enero 98, p. 40

Dinorah Zepeda expone:

Frente a la mujer vampiro se experimentan dos sentimientos encontrados: se le teme pero también se le desea; sus víctimas saben que pueden ser destruidas pero no resisten sus encantos, incluso, parte del atractivo es el peligro que se corre porque no es la mujer convencional ideal para el matrimonio, sino que representa una amante.³¹

El hombre es seducido por la mujer vampiro, se deja llevar por sus actos, el lenguaje de la vampiresa derrocha todo el amor que pudiera decirse, sin embargo, el fin de la víctima será su muerte.



La mujer vampiro seduce a su víctima y así extrae la energía que necesita para su existencia.

Otro de los autores que trabajaron el tema fue Jan Potocki (1761-1815) con el título: *Historia del demoniaco Pacheco* (que forma parte de *El manuscrito encontrado en Zaragoza*). Esta historia se desarrolla en las ciudades de Madrid y Sevilla principalmente. Se trata de un joven que se enamora de la cuñada de su padre y que lleva por nombre

³¹ Dinorah Zepeda, “Drácula, un mito erótico”, *Casa del Tiempo*, UAM, 70 - 71. diciembre 97- enero 98, p.31

Inesilla. El joven pide a su padre la mano de la chica para contraer matrimonio pero él se la niega porque de esta manera se convertirían, según él, en cuñados y no podía ser, pues debería existir siempre la relación entre padre e hijo.

En uno de los viajes que hacía su padre, le pidió encontrarse con el protagonista en la Venta Quemada, pero al pasar por esa ciudad, en la hospedería el protagonista narra:

*Después de comer le dije a González que me hiciera la cama. Entonces vi que se turbaba, y me dijo algunas cosas que no tenían demasiado sentido. Finalmente me confesó que la hospedería estaba frecuentada por fantasmas.*³²

Aquí se observa un fenómeno característico de la categoría terrorífica, si no la aparición, sí el rumor de la existencia de fantasmas. Los huéspedes del hostel saben de la presencia de fantasmas y sienten miedo, mas no el protagonista, es decir, Pacheco, quien no cree en esos fenómenos sobrenaturales, sin embargo, él mismo experimentaría el encuentro con ellos.

En la obra de Potocki se presenta al vampiro siguiendo la misma línea de *Lenore*, es decir, la posesión de cuerpos. Camila e Inesilla han sido poseídas por los demonios de los Hermanos Zoto quienes atacan al protagonista agresivamente. Un elemento vampírico en este escrito es el de la succión de sangre, pero en este caso no es solamente del cuello ni de una manera delicada o seductora, más bien la posesión ocurre de una manera violenta.

Al respecto Rafael Llopis comenta: *los cuentos de vampiros desmitificados suelen ser sádicos o locos, aunque en ocasiones quede cierto misterio y subsistan ciertas dudas de su carácter sobrenatural.*³³

³² *El Libro de los vampiros*, 4ª. ed., México, Fontamara, 1995, p. 25

³³ Rafael Llopis, *op. cit.*, p. 281

E.T.A. Hoffmann (1776-1822) también incursionó en la literatura de vampiros con su obra titulada *Vampirismo* (Vampirismus), publicada en 1828, seis años después de su muerte. Se constituyó en una obra de vampiros con estructura moderna y así el tema del vampiro fue adquiriendo cierta madurez para encontrar su vehículo literario más apropiado para ser conocido.

La historia se desarrolla en el castillo del Conde Hipólito, quien tras regresar de un largo viaje conoce a una chica de nombre Aurelia, ante la cual se siente atraído y decide pedirla en matrimonio, pero existen antecedentes desfavorables de la madre de Aurelia. Su padre le hablaba de aquella mujer con repulsión e incluso terror:

Se sintió la mano oprimida por una presión convulsiva de los dedos crispados de la vieja, cuyo largo rostro descarnado, con ojos hundidos y apagados, se le antojó, bajo el feo atuendo abigarrado, semejante al de un cadáver vestido y engalanado.³⁴

Se percibe en este fragmento la presencia del vampiro con las características conocidas; poco a poco se va moldeando la figura del siniestro personaje en los escritos. El vampiro siempre está relacionado con la muerte, puede decirse que lleva una interacción con ésta y permite destacar el aspecto sobrenatural que es uno de los elementos que conduce al terror:

El conde se había acostumbrado a aquel rostro pálido y arrugado, a la apariencia cadavérica de aquel cuerpo viejo, semejante a un fantasma. Lo atribuía todo al estado enfermizo de la baronesa y a su inclinación hacia las ideas melancólicas y sombrías; ya que sus criados le habían comunicado que hacía paseos nocturnos por el parque, cuya meta era el cementerio.³⁵

³⁴ *Ibid*, p. 31

³⁵ *Ibid*, p. 32

En esta parte de la obra de Hoffmann se nota el aspecto terrorífico característico del vampiro, la noche, el cementerio y las actitudes extrañas, en este caso, de la baronesa, madre de Aurelia, esposa del conde Hipólito. El relato contiene una trama en la que en todo momento se siente la inquietud causada por la presencia de algo extraño. Todo ello creado por un contexto que se explica, es decir, un *flashback* en el cual se dan todos los pormenores del por qué la Baronesa tiene esas actitudes y ese aspecto cadavérico. Además, en la lectura de la historia observamos que la mujer vampiro adquiere una fuerza sorprendente contrariamente a su demacrada imagen.

Podemos leer en las narraciones de vampiros historias que con sus descripciones permiten al lector sentir miedo, porque la inquietud de los protagonistas se manifiesta con la idea de que algo existe; pero el encuentro con el vampiro es lo que genera el terror en su máxima expresión.

John William Polidori (1795-1821) escribió *El vampiro*, publicada en 1819. El protagonista de esta obra es el siniestro Lord Ruthwen. En los primeros párrafos se describe al monstruo en su totalidad, desde su apariencia física hasta el más simple de sus actos sin que alguien se percate de su personalidad.

La curiosidad del joven Aubrey lo lleva a conocer algunas características de Lord Ruthwen que lo hacen pensar cosas que aparentemente no existían (nótese la presencia del escéptico) y se ven reforzadas con relatos de otras personas que permiten introducir el aspecto sobrenatural, que genera en el protagonista la duda, esa duda que conduce a la inquietud, la cual, con el desarrollo de la historia se convierte en miedo al descubrirse que los relatos no son simples narraciones inventadas por algún supersticioso.

Polidori también destaca a la noche como el ambiente ideal para que el vampiro realice sus actos y aclara cómo se reconoce geográficamente el arribo de la noche: *El*

crepúsculo es, por así decirlo, algo desconocido en estos países meridionales, donde la noche empieza al ponerse el sol; en otras palabras, al oscurecer, para el vampiro inicia el día.

El vampiro presenta otros elementos del personaje, como son el atractivo físico combinado con rasgos demacrados; ostenta un título nobiliario, las mujeres se sienten atraídas por él; realiza sus actos sangrientos durante la noche y termina con la vida de las doncellas a las que ha elegido con anticipación. La diferencia de este vampiro con los de otros relatos, es que aquí el vampiro no es destruido ni enfrentado por los caza vampiros, sino que termina bebiendo la sangre de su última víctima en la historia, dándole aun más el carácter siniestro a Lord Ruthwen, pues nunca es vencido; el triunfador en la historia resulta ser el vampiro.

Edgar Allan Poe (1809-1849) también incursionó en la literatura de vampiros con *Berenice*, publicada en 1835. La narración de Agaeus, el protagonista, describe la experiencia de su prima Berenice causada por una enfermedad extraña.

La presencia del vampiro es descrita por Agaeus como una enfermedad, en otras palabras, el vampiro se ha apoderado de la doncella. Esta posesión resulta para Agaeus extraña y recurre a la ciencia para responder a sus inquietudes, sin embargo, no obtiene alguna respuesta lógica.

Poe inserta un ambiente realista en la historia, el protagonista recurre a libros y autores leídos, reconocidos por la ciencia para intentar comprender la enfermedad de Berenice y obtener una cura que jamás llega, poco a poco la “enfermedad” la consume.

La descripción que el narrador hace de Berenice es la de un vampiro. Poe destaca el arma de ataque del vampiro: los dientes; permite identificar que se trata de un vampiro al describir la forma de los dientes los cuales, según Agaeus, se han convertido en colmillos.

Los dientes se convierten en esta obra de Poe en una obsesión para el narrador; existe un terror en él, pero ni siquiera por el desgaste físico de Berenice, sino por los dientes.

Théophile Gautier (1811-1872) publicó *La muerta enamorada* en 1836. En el escrito se desarrollan el sueño y la alucinación como ejes que guían la historia, además de otro ingrediente vampírico; a diferencia de Berenice, Clarimunda, protagonista de este relato, es descrita como *la belleza ideal*.

En *La muerta enamorada*, la mujer vampiro se destaca por su belleza, recurso que le ayuda a captar la atención de su víctima mostrando ya la parafernalia característica del personaje tanto en la literatura como en el cine; su belleza es una trampa mortal para quien cae en sus redes.

La mujer vampiro responde al interés del vivo por ella con promesas eternas, una de ellas es que nada destruirá la inmensa felicidad que promete. Al respecto Macarena Muñoz da una definición de la mujer vampiro:

Mujeres vampiro, vampiras. Según la definición del diccionario Larousse, la vampira es una mujer codiciosa. [...], el vampiro subsiste gracias a la fuerza que absorbe de los vivos a través de la sangre. Las leyendas confirman que la vampira no se queda atrás: la lamia griega, la azeman sudamericana, la langsuir de Malasia y aun la citaviteo azteca. Sin embargo, en la literatura, - posteriormente en el cine -, la vampira demuestra en su ataque algo más que sed, digamos que también deseo y lujuria.³⁶

Lo referido en esta cita se manifiesta en el relato de Gautier, en donde Clarimunda demuestra su codicia, prometiendo a Romualdo, el joven seminarista, dar una mayor felicidad al joven elegido que la que pudiera darle Dios.

El lenguaje utilizado por la mujer vampiro tiene la finalidad de seducir a su víctima con la promesa de la vida plasmada en un sueño y el beso eterno, esta es una ambición que

³⁶ Macarena Muñoz, *op. cit.*, p. 40

puede calificarse de codicia, además de que en ella existe pasión y lujuria, pues se trata de vivir un amor después de la muerte y para que eso suceda primero la vampiresa deberá absorber la sangre de los vivos.

Sin embargo, a pesar de su belleza única, la mujer vampiro tiene unas intenciones destructivas, por lo tanto, también provoca una inquietud aterradora. Sólo que a diferencia de Lord Ruthwen, Gautier no deja que su vampiro triunfe, Clarimunda es vencida por los métodos conocidos para terminar con un vampiro.

Encontramos también el relato de James Malcom Rymer (1814-1884), *Varney el vampiro* (1847), un relato en el que se observa la agonía de las víctimas, todas ellas mujeres voluptuosas, por el despojo de la sangre que les hace el vampiro.



Varney, el vampiro (1847)

Siguiendo bajo la tónica de las mujeres vampiro, encontramos la obra de Joseph Sheridan Le Fanu (1814-1873), *Carmila* (1872), donde se maneja el lesbianismo, ya que las

principales víctimas de la vampiresa son mujeres y la seducción por parte de Carmila se da igual que si lo hiciera un vampiro.

Posteriormente a *Drácula* de Bram Stoker (1847-1912), existen los relatos de Montague Rhodes James (1862-1936), *El Conde Magnus* (1904); Bram Stoker, *La cueva del gusano blanco* (1911); Marion Crawford (1854-1909) escribió *La sangre es la vida* (1911).

Asimismo H.P. Lovecraft escribió *La casa maldita* (1924); Arthur Conan Doyle (1859-1930), *El vampiro de Sussex* (1927); Marie Corelli, *Londres después de la media noche* (1928); Robert Bloch (1917-1994), *La capa* (1939); Stephen E. King (1947-), *Salems' Lot* (1975), entre los principales.

Anne Rice (1941-) ha escrito una zaga importante en las que el protagonista es el vampiro Lestat: *Entrevista con el vampiro* (1975), *El vampiro Lestat* (1985), *La reina de los condenados* (1988), *El ladrón de cuerpos* (1992), *Memnoch el diablo* (1995) y, donde da un descanso a Lestat, *Armand el vampiro* (1999).

El vampiro ha tenido una presencia importante en el ámbito literario. Si encontramos en el pasado bastantes relatos de vampiros, en el siglo XX también vemos que la vigencia del personaje es indudable. La producción de historias de vampiros es constante al igual que el interés de los lectores, pues el miedo es un sentimiento que no se apartará del ser humano y mientras exista, seguirá siendo una fuente rica para la creación de relatos de vampiros.

c) Drácula

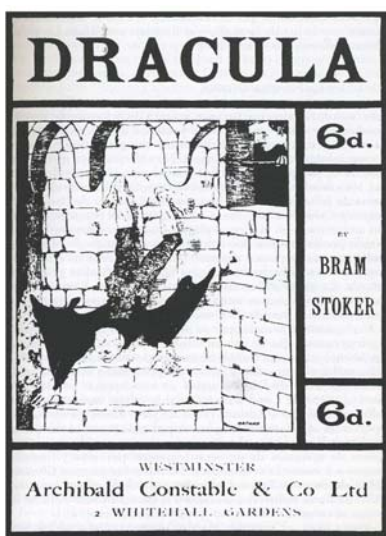
Bram Stoker (1847-1912) escribió *Drácula* en 1897. Es un texto en el que el autor se apoya en los recursos literarios de sus antecesores. Su historia se desarrolla en el siglo XIX y en algún momento retoma momentos del siglo XV, cuando el vampiro añora los tiempos en que él y su raza eran poderosos en su región.



Bram Stoker

Tomando el mito de Vlad Tepes o Vlad el empalador, quien por ser hijo de Vlad Dracul (Vlad el diablo) adquirió el nombre de Vlad Draculea (Vlad, hijo del Diablo) al asumir el trono. Vlad gobernó con terror si consideramos que cualquier acto de rebelión en contra del gobernante era castigado severamente con el acto de ser empalado. Estas acciones fueron consideradas por Stoker para desarrollar la historia de su famoso vampiro Drácula.

Es a partir de *Drácula*, no obstante los importantes antecedentes, donde se construye toda la parafernalia vampírica, más relatos de vampiros, su presencia en el arte, en la cinematografía, en la religión e incluso en la sociedad, pues se vinculan varios criminales y asesinos seriales (vampiros históricos que antes ya mencionamos) que dan sustento a la leyenda del vampiro; un mito tan antiguo que se pierde en el tiempo y que, sin embargo, su convivencia con nosotros ya rebasa un siglo.



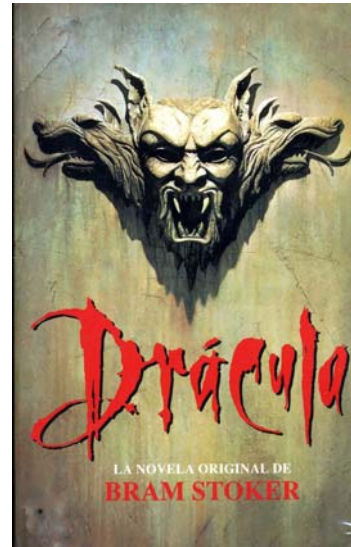
La obra de Stoker muestra un panorama de la situación social que existía en Transilvania. La opresión de la que siempre han sido objeto las clases bajas se refleja en el miedo que sentían por el sólo hecho de escuchar el nombre del conde, representante de la clase acomodada de la sociedad; aspecto que se considera en *Drácula* cuando leemos que perteneció a una aristocracia cuyos antepasados, razas protegidas por Thor y Wodin, fueron reconocidos por su bravura y por su mezcla con los hunos de Atila.

Stoker se vale de las creencias y tradiciones fomentadas por la Iglesia y sus habilidades para relacionar todas las manifestaciones del mal con las costumbres paganas. El autor relaciona al conde con el diablo, en otras palabras, convierte a *Drácula* en la personificación de alguna divinidad pagana y, como contrario a lo establecido por el Clero, puede ser derrotado con los recursos o símbolos del catolicismo como son la cruz, la hostia sagrada, el agua bendita entre otros objetos religiosos.

Asimismo, se apoya en los recursos mágicos populares como son los ajos, el rosal silvestre, las ramas de fresno generando así una mezcla del paganismo con lo religioso, todo ello con base en las antiguas creencias politeístas del continente europeo.

Es por esta razón que los perseguidores del vampiro suelen ser fieles creyentes para entender el por qué se recurre a los elementos antes citados. Esta mezcla de religión y paganismo se separa de la ciencia y de lo “normal” o de lo natural, para dar lugar a lo sobrenatural.

Bram Stoker escribió la más representativa novela de vampiros hasta la fecha, su contemporaneidad es indiscutible a pesar de tener más 100 años de haber sido escrita; es considerada como el Quijote de los vampiros. El monstruo existe, sin embargo, no aparece nunca un diálogo emanado de su boca, nos enteramos de sus acciones, pensamientos y emociones a través de los escritos en forma de diario que los diferentes protagonistas (Jonatan Harker, Mina, Seward)



escriben acerca de él, son testigos de sus actos y reconocen su poder. Se observa claramente el encuentro del bien contra el mal: Drácula vs. Abraham Van Helsing, el primer cazador de vampiros reconocido como tal, con variadas herramientas para restablecer el orden en su entorno.

El vampiro, como principal personaje de la categoría terrorífica, ha proyectado todos los deseos escondidos del hombre; desde los sexuales hasta el amor frustrado. Los conflictos que existen y se desarrollan sólo en la mente humana y hasta la destrucción de un sistema de opresión; conflictos reales, que también se han convertido en importantes elementos para el desarrollo de historias terroríficas dentro del arte literario y del cinematográfico principalmente.

Todo lo anterior ha generado en los individuos un gusto por estas historias, por aquello despegado de lo tradicional, de las buenas costumbres, de lo moral y todo lo que es

aprobado socialmente. Este gusto ha conducido a los interesados en estas temáticas a sentir un estremecimiento, sin embargo, no es algo que sólo inquiete a los lectores de historias de terror o a quienes asisten al cine para ver éstas proyectadas, sino que además se ha convertido en una sensación agradable dando la oportunidad a que se sigan produciendo materiales de esta categoría y, en particular, donde tenga cabida el personaje del vampiro.

II.- EL CINE DE TERROR

Si bien la literatura terrorífica se basa en los miedos de la humanidad para crear sus historias y se ve en la necesidad de reelaborar sus fórmulas para mantenerse vigente, el cine también ha seguido esos pasos; primero porque toma como fuente de alimentación a la literatura y, segundo, porque dentro del proceso evolutivo debe mantenerse la vigencia de la categoría terrorífica para poder existir en el contexto actual del propio cine.

Al retomar las obras literarias y reelaborarlas estamos hablando de la reproducción fiel de nuestro entorno, de imitar, como lo plantea Aristóteles en la *Poética*, cuando dice que desde niños aprendemos imitando lo que hacen los otros: hablar, caminar, dibujar, escribir o plantear ideas con base en otras anteriores. Tales reproducciones imitativas son acciones que nos complacen según Aristóteles: “*E indicios de esto hallamos en la práctica; cosas hay que, vistas, nos desagradan, pero nos agrada contemplar sus representaciones y tanto más cuando más exactas sean. Por ejemplo: las formas de las más despreciables fieras y las de muertos*”.³⁷

Este planteamiento lo percibimos en distintas épocas en las que la cinematografía ha estado presente, ya sea desde sus inicios o en nuestros días, y ello ha permitido al cine, en este caso el de terror, mantenerse dentro del interés de las personas, no importa si es visto en una sala cinematográfica o en la comodidad de una casa.

³⁷ Aristóteles, *Ibid.*

A) *Ubicación de la categoría terror en la cinematografía*

La cinematografía reproduce imágenes de nuestra realidad, en sus inicios se presentaban imágenes en las que se podían ver, por ejemplo, la llegada de trenes, vistas de ciudades o paisajes. Posteriormente se construyeron tramas que mostraban historias graciosas, dramáticas y aquellas en las que se exhibían imágenes horrosas y desagradables.

Estas últimas, sin embargo, resultaban de interés para el público que las observaba. Con el paso del tiempo dieron pie al surgimiento de lo que hoy se conoce como cine de terror y al que Pere Gimferrer ha calificado como un medio adecuado para representar en imágenes todo aquello que comúnmente no resulta grato en nuestra vida cotidiana pero sí a nuestra vista:

*Por su naturaleza, ningún arte resulta tan idóneo para reproducir el mundo onírico: la cualidad fantasmagórica de las imágenes, su encadenamiento de acuerdo con una lógica narrativa que no es en absoluto, aunque por el hábito puede parecernoslo, la del relato literario, reproducen los procesos de elaboración característicos del sueño.*³⁸

Rafael Medina de la Serna escribe que esta categoría cinematográfica refleja los miedos y fantasías del hombre y, aunque ha caído en la exageración de las acciones violentas, seguramente porque los miedos han crecido la violencia en las películas también, es atractivo para los espectadores. Asimismo este tipo de cine permite analizar esa violencia: *El cine de horror permite analizar la naturaleza y condición de la violencia entendida como un elemento intrínseco de la vida de la sociedad contemporánea.*³⁹

³⁸ Pere Gimferrer, "Cine fantástico y terrorífico" en *El cine. Enciclopedia del séptimo arte*, t. 3, España, Buro Lan S. A., Ediciones San Sebastián, 1973, p. 1

³⁹ Rafael Medina de la Serna, "El horror al estilo Gore", *Dicine*, 22, noviembre-diciembre, 1987 p. 8

Roman Gubern, por su parte, comenta: *Esta estimulación fisiológica positiva, generada por las descargas neuronales como respuesta al estímulo de lo insólito y de lo cruel, es posible porque el espectador permanece a salvo en su butaca. [...] Es decir, mantiene al estímulo y a sus propias emociones bajo control.*⁴⁰

Según los especialistas el cine de terror ha sido utilizado como un narcótico masivo, como una forma de domesticar a las fuerzas contenidas en el público y canalizarlas a través del miedo. Hay situaciones que mantienen intranquilos a los individuos como las guerras o los rumores de ellas, la situación económica que va cada vez más en detrimento, la descomposición social que se traduce en la desconfianza hacia las instituciones como las gubernamentales, la iglesia y la familia, principalmente.

El cine de terror revela los misterios convirtiéndolo en el arte más realista. Las películas de terror revelan lo invisible, que por escondido suele considerarse monstruoso y se refleja de igual forma en la pantalla con la forma de vampiro, hombre lobo, Frankenstein o cualquier otro monstruo representante de los miedos referidos líneas atrás.

La iconografía que se desprende de la estructura arquetípica del cine de terror gira en torno a ciertos conceptos generales que podrían resumirse en:

- a) *La antigüedad*: Las costumbres primitivas para explicar los fenómenos circundantes.
- b) *La religión*: institucionalización de esas costumbres.
- c) *La naturaleza*: el miedo por lo desconocido.
- d) *Los impulsos inconscientes*: los miedos escondidos y que son proyectados a través del cine de terror.

El intenso horror mostrado en la pantalla tiende a minimizar los problemas y contratiempos comparativamente menores de la vida real y cumple así una enérgica

⁴⁰ Roman Gubern y Joan Prat, *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*, Barcelona, Tusquets, 1973, p. 42

*función evasiva. Tras contemplar las crueldades desplegadas por el monstruo en un universo de espanto, la realidad externa recobra o refuerza su habitabilidad y su coeficiente de seguridad para el espectador.*⁴¹

El cine de terror ha tenido presencia importante en épocas desfavorables en la historia del hombre; por ejemplo después de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) (*Nosferatu*, F. W. Murnau, 1921), en depresiones económicas como la que ocurrió en 1929 y una de las causas que originaron la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) (*Drácula*, Tod Browning, 1931), o en la época moderna en la que la violencia ha crecido y por tanto los miedos son mayores (*Vampiros*, John Carpenter, 1998; *Inframundo*, Len Wiseman, 2003.) por mencionar unos ejemplos.

Al respecto Carlos Losilla comenta:

*...el enemigo, pues, el mal, reside en el exterior, los protagonistas y su entorno - la sociedad que les rodea - se desembarazan de sus miedos y obsesiones fijándolos en algo ajeno a ellos que pueden estigmatizar, combatir y finalmente eliminar, como si se tratara de una inexplicable y aberrante desviación de la norma fabricada por equivocación en un universo esencialmente bueno.*⁴²

Se le tiene miedo al mal debido a que es una situación que se encuentra al acecho de una sociedad para desestabilizarla o descomponerla. En el cine se pueden crear medios de control y métodos para destruirlo mediante elementos que se distancian de la ciencia y de todas las leyes naturales, sin embargo, también se presenta una sociedad “inocente” y “buena”, sin mencionar sus defectos abiertamente.

Ese mal que aparece en las películas representa la descomposición de esa sociedad, pero al mismo tiempo, el cine separa sus características malas y buenas. Las malas las vemos personificadas en monstruos, las buenas, en sus destructores.

⁴¹ Roman Gubern, *op. cit.*, p. 44

⁴² Carlos Losilla, *op. cit.* p. 71

El cine de terror es un cine escapista y su principal fin es crear miedo, este lo lleva a idear una fábula, la cual debe lograr que el público se identifique con ella, es decir, que le resulte creíble como lo planteó Aristóteles: *Es preferible imposibilidad verosímil a la posibilidad increíble; y no se han de componer argumentos o tramas con partes inexplicables o inexplicadas.*⁴³

El asistente a estas películas siente miedo en diferentes niveles pero no se mantiene indiferente ante la historia que observa. A la gente le gusta que la asusten. José Xavier Návar apunta que: *estas películas contribuyen a relajar la ansiedad manifiesta, propio de la tensión que se vive actualmente. Desde esa perspectiva, los filmes de terror se convierten en escapes liberadores de angustia, que funcionan a manera de terapéutica en el espectador.*⁴⁴

La exteriorización de los miedos del espectador permite la liberación de toda su angustia provocada por su propia realidad; éste permanece a salvo e impávido ante los actos del monstruo que son crueles, pero al mismo tiempo le resultan placenteros ya que no tiene culpa de la crueldad, no asume ninguna responsabilidad a pesar de que pudieran ocurrir en su contexto cotidiano.

De esta manera el cine de terror se convierte en un arte idóneo para representar los miedos del hombre. Le funciona como medio catártico, observa los fenómenos que pueden ocurrir en su cotidianidad, acontecimientos capaces de terminar con esa “estabilidad” en la que vive, hechos que amenazan su tranquilidad, tal vez no ocurren en un momento preciso, pero su presencia está latente, algo puede ocurrir, no sabe qué o cuándo, pero ese miedo existe y adquiere personalidad en una pantalla cinematográfica.

⁴³ Aristóteles, *op. cit.*, p. 41

⁴⁴ José Xavier Návar, *op. cit.*, p. 48

B) El expresionismo alemán

El expresionismo ha sido un movimiento artístico que ha permitido la reproducción subjetiva de la realidad. La utilización de los recursos estéticos expresionistas y la visión deformada de la realidad de los artistas han permitido la creación de un ambiente oscuro y triste.

Para Roman Gubern el expresionismo es: *una actitud estética cuyo rostro nos conduce hasta las formas más primitivas del arte aborigen, véanse esas máscaras polinesias de rasgos desgarrados que evocan con temor un mundo sobrenatural.*⁴⁵

Un ejemplo que cita Gubern del ambiente sobrenatural son las esculturas de metal en forma de leones del rey Behanzin, quien fuera el último monarca del Dahomey. Estos leones presentan unos fieros y grandes colmillos, además, unas aves de un largo y amenazador pico.

Frente a un mundo conocido, el artista expresionista deforma ese contexto para darle su interpretación afectiva y subjetiva modificando por completo o casi por completo sus formas y colores.

Para el expresionista, la realidad es una materia que él mismo moldeará de acuerdo con su manera de sentir y de pensar, el límite es la necesidad de expresión, por ello utilizará elementos de su realidad y los deformará para adaptarlos según el objetivo que tenga su obra artística.

Kasimir Edschmid comenta:

...el expresionismo reacciona en contra de la 'disgregación atómica' y del impresionismo que refleja los equívocos cambiantes de la naturaleza, su diversidad

⁴⁵ Gubern, Roman *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 1971, v. 1, p. 192

*inquietante, sus matices efímeros; al mismo tiempo lucha contra la calcomanía burguesa del naturalismo y contra la meta que éste busca para fotografiar la naturaleza o la vida cotidiana.- El mundo está ahí y sería absurdo reproducirlo tal cual es, pura y simplemente.*⁴⁶

Edschmid comenta que el expresionista ya no ve, tiene ‘visiones’. Las fábricas, casas, enfermedades, prostitutas, gritos, hambre, no existen; tan sólo existe la visión interior. Los hechos y objetos no son nada por sí mismos: hay que profundizar en su esencia, discernir lo que hay más allá de su forma accidental. Es la mano del artista la que a través de ellos se apodera de lo que está detrás de ellos y la que hará que se conozca su verdadera forma, liberada de la sofocante sujeción de una “falsa realidad”.

El expresionismo en este sentido busca reflejar los miedos de la sociedad tal como son, pero con los permisos que otorga el arte para deformarlas, modificando sus contextos y toda su atmósfera, pero considerando el elemento de lo creíble para que las personas identifiquen su mundo.

a) El terror sobrenatural en el cine expresionista

Jóvenes pintores y escritores se aproximaban a los estudios cinematográficos. Para ellos el cine se convirtió en un medio vasto en posibilidades y el ideal para transmitir mensajes masivamente.

De esta manera, el cine expresionista alemán busca reflejar un mundo que se recrea a sí mismo mediante las máscaras y las representaciones gráficas que transmiten

⁴⁶ Citado por Lotte H. Eisner, *La pantalla demoníaca, las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 17

desolación; los filmes expresionistas reflejan un mundo dominado por la figura demoníaca, la cual se manifiesta en la mayor parte de los filmes de la época.

Los decorados utilizados por algunos se elegían considerando su función de expresividad. El claroscuro desempeñaba un papel importante, la luz y la sombra eran tomadas como elementos de composición dramática. Asimismo se reproducía un ambiente en el que los delirios y sueños eran interpretados por los creadores y convertidos en verdaderas pesadillas lúgubres, produciendo en el espectador una inquietud pavorosa, pues esa realidad creada tenía como base los fantasmas de los sufrimientos del pueblo alemán.

Los diferentes escenarios utilizados en las películas expresionistas son considerados como un estilo decorativo y fotográfico: las luces y las sombras, la estilización escenográfica e incluso cierta exageración en el maquillaje.

Estas características se observan en *El gabinete del Dr. Caligari* (Das Kabinett des Dr. Caligari, 1919, Robert Weine). El concepto de la escenografía obligó a los actores a acelerar sus movimientos cuando estaban fuera de sus líneas reguladoras y a inmovilizarse cuando sus posturas armonizaban con las del cuadro. La actuación estilizada de los actores se acercaba a la de la pantomima enmendada por las investigaciones estéticas de vanguardia para construir así una atmósfera inquietante y amenazadora.

Las telas expresionistas fueron empleadas para crear la fantasmagoría que brinda una noción de caos en una forma más valiosa que los decorados análogos de Caligari. Fragmentos arquitectónicos inarmónicos forman complejos de confusión, las puertas se abren solas, todas las porciones y relaciones están divorciadas de lo normal.

La luz, al crear más que formas de contornos nítidos complejos fluctuantes, contribuye a destacar los eventos irracionales de la vida instintiva. Tales eventos se integran o se disuelven como cualquier fenómeno elemental y la luz ilustra ese movimiento.

Este tipo de expresión artística permite manejar la realidad como el creador de la historia considera cuál es esa realidad, el entorno que envuelve a su sociedad, juega con las luces, decorados, maquillajes, actuaciones y todo lo necesario en la creación de su historia.

b) *El vampiro expresionista*

La situación posterior a la Primera Guerra Mundial, cuyo turbulento desorden pintaban aquellos filmes concientemente o no, parecía llamar a un monstruo fatal: Nosferatu, el vampiro.

En 1922, Friedrich Wilhelm Murnau realiza *Nosferatu, una sinfonía de terror* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922), la primera cinta de vampiros reconocida oficialmente por la historia cinematográfica y la primera basada en la novela de Stoker; sin embargo, ante demasiadas situaciones legales, Murnau recurrió a la modificación de nombres de los personajes.

No obstante, antes del Conde Orlok hay señales de ancestros cinematográficos y los encontramos en *La mansión del Diablo*, de George Méliès (1896); con los escasos datos que refieren a la película, se considera como la primera película de vampiros. Además podemos mencionar los siguientes títulos: *Vampyrdanserinden* de August Blom (1911); *La Vampira Indiana*, de Roberto Roberti (1913); *The Vampire*, de R. Vignola (1913) y *Der Vampyr*, de A. Stranz (1919).

Una vez referenciados estos títulos regresemos a la película de Murnau. Este filme está caracterizado por la estética del momento, muestra, con la escasa iluminación: la

desolación por el imperio derruido, representado por el Castillo del vampiro, ente que a su vez encarna el mal que azota a la sociedad, encarnada por la pareja romántica de la historia.

Los exteriores, de que hizo mucho uso Murnau en el film, se vieron reducidos ante el cráneo extraordinario con el que se había disfrazado a Max Schreck para crear su vampiresco Conde Orlok. Sin embargo, el film estaba cargado de una poesía frenética: el subtítulo *Pasado el puente, los fantasmas salieron a su encuentro* tuvo la celebridad del diálogo caligaresco *¿Hasta cuando viviré? Hasta el alba*; el bullicio de las ratas, los largos sarcófagos llenos de tierra, el castillo de los Cárpatos y las tres casas muertas de la ciudad.

La curiosidad de Hutter (Alexander Granach) lo lleva al sótano y ahí descubre varios ataúdes, entre ellos duerme su extraño anfitrión, confirmando que se trata de un vampiro y, por consecuencia, la existencia de estos seres en los cuales según Hutter no creía e incluso se burlaba de quienes hablaban de ellos. Nótese aquí la presencia de los escépticos de quienes hicimos referencia en el apartado anterior.



Hutter descubre aterrado que su anfitrión es un vampiro.

El Conde Orlok es, con sus ejércitos de ratas, el mensajero siniestro de la peste. Aquí el terror se expresa de una manera tan imposible de captar como el material de que

está hecha la música. La monstruosidad, en este filme, no es única ni se contrapone a la naturaleza, sino que forma parte de ella o en ella se esconde.

El vampiro es el miedo a la misma destrucción que ya existe, más aun, es latente el peligro de que este mal se disperse a otros lugares a través del barco *Demeter* en el que viaja el vampiro para llegar a Ellen (Greta Schraeder), esposa de Hutter, quien ha llamado su atención cuando vio su fotografía en el castillo.

La muerte y el terror que invaden el *Demeter* y el delirio de Renfield, son destruidos por Ellen (Mina), quien ofrece su sangre para retener al vampiro hasta el amanecer y hacer que desaparezca con los primeros rayos del sol.

El vampiro de Murnau personifica los miedos de la humanidad: la destrucción y la muerte. El mal acecha a la sociedad y espera el momento justo para atacar, el peligro de terminar con la paz y a tranquilidad es derrotado ante la esperanza de que ese mal pueda ser controlado y destruido.

C) El mal se esparce: el vampiro en el cine de terror

El miedo a que el mal representado por el Conde Orlok se esparciera a través del barco *Demeter* se volvió una realidad. El vampiro salió de Alemania para hacerse presente en otras cinematografías, en otros tiempos, con otras propuestas e incluso dejó huella en sus descendientes, quienes, a su estilo, se encargaron de mantener la dinastía vampírica vigente. Al respecto, Roberto Cueto apunta:

El mérito de Stoker parece haber consistido en fijar esa imagen arquetípica, antigua y darle nombre, rostro y entidad: el fantasma resulta entonces más que aterrador porque sus rasgos dejan de ser confusos y se materializa, se afirma frente al racionalismo del hombre moderno. Quizá por ello, Drácula muere para renacer otra vez, hace su aparición en un contexto determinado que lo agota y lo hace desaparecer... hasta que un nuevo código social y cultural lo recupera para conferirle un sentido totalmente nuevo.⁴⁷

El vampiro que murió ante los rayos del sol, a quien creímos eliminado, resurgió en un ámbito diferente, en una tierra lejana a la vieja Europa: Estados Unidos.

a) El vampiro llega a Estados Unidos

En 1931 los estudios Universal y el director Tod Browning se plantearon el objetivo de llevar a la pantalla grande *Drácula*. Sin embargo Browning no se basó en la obra de Stoker, sino en la versión teatral de John L. Balderstone, razón por la que suponemos optó por el actor húngaro Bela Lugosi para encargar al vampiro transilvano.

El personaje se desenvuelve entre la aristocracia inglesa. Se presentan algunas de las características del Conde Drácula retomadas en otras cintas de vampiros: pálido, cabello engomado, vestido con traje de etiqueta y su gran capa. Hace gala del hipnotismo para atraer a sus víctimas, la sangre es su único alimento, se puede transformar en lobo o en murciélago. No se refleja en el espejo, sólo despierta en la noche, de día duerme en su ataúd con tierra de Transilvania y puede ser destruido mediante el crucifijo, la estaca y la luz.

⁴⁷ Roberto Cueto y Carlos Díaz, *Drácula. De Transilvania a Hollywood*, España, Ediciones Nuer, 1997, p.8



Bela Lugosi caracterizado como el Conde *Drácula*, 1931.

Aunque existen críticas a la película que mencionan la falta de seguimiento en algunas partes de la historia, como por ejemplo cuando no se ve el momento en que el Conde llega a Inglaterra, o ¿qué ocurre con Lucy?, por citar algunos ejemplos, *Drácula* es la visión de Tod Browning con respecto al vampiro, la situación de que no entiende sus diálogos permite darle cierto realismo al personaje principal si consideramos que llega a Inglaterra un aristócrata extranjero, procedente de Transilvania, y, por supuesto, no sabe hablar bien el inglés.

En 1936 el personaje del vampiro también toma forma de mujer en *La hija de Drácula* (*Dracula's Daughter*) bajo la dirección de Lambert Hillyer. Ahora, la Condesa Marya Zaleska (Gloria Holden), hija del conde transilvano se encarga de dar vida y continuidad a la tradición de los Drácula, sin embargo, a la condesa no le agrada ser

vampira pero tiene inclinación hacia la brujería y el esoterismo, además de que empieza a mostrar ciertas inclinaciones lésbicas.

En plena Segunda Guerra Mundial surge un descendiente más de Drácula, en 1943 encontramos la cinta titulada *El hijo de Drácula* (Son of Dracula,) de Robert Siodmak. La película propone nuevas ideas sobre el cine vampírico.

La protagonista del filme, Katherine (Louise Allbritton), teme a la muerte y desea obtener la vida eterna, para lo cual acude a una bruja llamada Queen Zimba (Adeline DeWalt Reynolds), pero esta le advierte del peligro que corre ante la presencia de su visitante europeo, el conde Alucard (Lon Chaney Jr.). El conde inicia el ataque de sus víctimas hasta que logra conquistar a Katherine, quien escucha el llamado del vampiro y lo sigue hasta llegar a un pantano de donde emerge un ataúd y aparece entre la niebla el conde para después casarse con ella.

El novio de Katherine, Frank (Robert Paige), despechado, sigue a la pareja de recién casados cuando regresan a la casa de ella, una vez ahí dispara al conde, sin embargo las balas lo traspasan y matan a Katherine, quien se escondió detrás de su esposo.

Después Katherine llega a la cárcel en forma de niebla, ya es un vampiro, y confiesa a su ex novio que sólo se casó con el conde para tener vida eterna, le pide a Frank que la ayude a matarlo y posteriormente se le une como un vampiro. Una vez que lo libera de la cárcel, ambos van al pantano donde se encuentra al ataúd del conde y lo incinera; Frank decide no unirse a Katherine como vampiro y la destruye también con fuego.

Siodmak presenta en *El hijo de Drácula* varias propuestas al cine de vampiros como son la de enviar al Conde a Estados Unidos, claro sin dejar de mencionar que en una escena

del filme el conde asevera viajar a América para encontrar a una joven raza diferente a las decadentes razas europeas.

Otra propuesta es la de colocarlo en un pantano para esconderse, ya no lo pone en el tradicional castillo, aunque lo mantiene en su ataúd. Una más es, por supuesto, la idea de la boda, en esta cinta el vampiro legaliza su unión con una mujer, aunque resulta curioso si consideramos que el vampiro desea a las mujeres, ¿para qué casarse con una y si puede poseer a las que desee?

Llama la atención el interés de la protagonista femenina por convertirse en vampiro cuando en las películas anteriores se le tenía pavor al personaje. Podríamos plantear la posibilidad de que la maldad se refleja en la chica y no en el vampiro, o tal vez, el vampiro era el refugio adecuado para preservar la vida; la condición vampírica podía dar la seguridad que se necesitaba ante la guerra que se vivía en esos momentos.

Finalmente Siodmak presenta un nuevo elemento para terminar con un vampiro: el fuego.

Todavía en etapa bélica Low Landers realizó *El regreso del Vampiro* (The return of the vampire, 1943), donde nuevamente Bela Lugosi representó el personaje del monstruo bebedor de sangre, pero en esta cinta ya no se llamó Drácula sino Armand Tesla. Para la representación de este personaje, Lugosi utilizó la misma indumentaria que lo hizo famoso 12 años antes.

La historia se basó en el contexto de dos guerras mundiales. Primero cuando en 1918 el vampiro es empalado. Años después, en 1943, durante la Segunda Guerra Mundial el cuerpo es encontrado por unos soldados y con la idea que era una víctima de los

bombardeos, le quitan la estaca y lo sepultan, obviamente, el vampiro vuelve a la vida y desea vengarse de quien lo venció años atrás.

En esta película el vampiro contó con la ayuda del Hombre Lobo, lo que nos permite observar que con la inclusión de otros monstruos se reelaboró la fórmula de las películas de vampiros y así tratar de mantener este tipo de cintas dentro del interés de los espectadores.

Otros ejemplos de esta *ensalada de monstruos* los encontramos en las películas *La Mansión de Frankenstein* (House of Frankenstein, 1944) de Erle C. Kenton, con las interpretaciones de Glenn Strange (Frankenstein), Lon Chaney Jr. (Hombre Lobo) y John Carradine (Vampiro) y su secuela *La mansión de Drácula* (House of Dracula, 1945) también bajo la dirección de Erle C. Kenton; la diferencia, si es que podemos considerarlo así, es que integra a una enfermera jorobada para acompañar a los malévolos monstruos.

A finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, el personaje del vampiro en el cine de terror parecía estar con una estaca en el corazón; su aparición y desarrollo en la cinematografía norteamericana, como apuntamos, ocurrió en los años treinta y hasta mediados de los cuarenta. Después, su presencia se mantuvo en otras categorías, principalmente en la cómica, tal vez por eso y, mediante otros realizadores, el vampiro decidió volver a su continente de origen: Europa.

b) De regreso a Inglaterra

Tras varios años de un cine sin el vampiro aterrando a sus víctimas, la productora británica Hammer films se dio a la tarea de retomar el antiguo mito desarrollado por Bram Stoker y dar paso a la reaparición de *Drácula* (Dracula, 1958) del director Terence Fisher y con la participación de Christopher Lee como el vampiro, calificado, según los especialistas, como el más seductor de la historia del cine de vampiros. Además participa Peter Cushing, también catalogado por la historia cinematográfica como el mejor intérprete de Abraham Van Helsing, el famoso cazador de vampiros.

Drácula, es una cinta que no se apega totalmente a la novela de Stoker, sin embargo retoma el mito del vampiro con las características que ya conocíamos en otras películas: aterrador, su deseo por la sangre y un ser que desestabiliza el contexto social en el que se desenvuelve. Pero este vampiro aporta más todavía, ahora se ve a un vampiro atractivo, de buen porte y, además, se manifiestan claramente los deseos sexuales y eróticos del vampiro.



Drácula, 1958

Para dar continuidad a este regreso de la figura vampírica, la Hammer y Terence Fisher, se aventuran a la realización de *Las novias de Drácula* (The Brides of Dracula, 1960) donde reaparece Peter Cushing como el cazador de vampiros, pero ya no con Christopher Lee.

En esta cinta el vampiro es el Barón Meinster (David Peel), quien ataca y mata a su madre, se compromete con la protagonista y ataca a Van Helsing. Se muestran más escenas incómodas para la época de la película, los años sesenta, pues también las escenas exhiben el deseo sexual, la homosexualidad, el lesbianismo y el incesto.

Siguiendo el rumbo de *Las novias de Drácula*, Don Sharp dirige *El beso del vampiro* (The Kiss of the vampire, 1962), cinta en la que prescindió de los servicios de Abraham Van Helsing (Peter Cushing).

Una tercera película de Terence Fisher y la Hammer es *Drácula, príncipe de las tinieblas* (Dracula Prince of de Darkness, 1965), donde regresa Christopher Lee para encarnar al conde, pero no enfrenta a Van Helsing (Peter Cushing) el cazavampiros, sino a una sociedad respaldada por la iglesia que está dispuesta a terminar con el mal de la forma que sea necesaria.

En 1967 (en esta ocasión no fue la Hammer sino la Metro Goldwyn Mayer) se realizó *La danza de los vampiros* (The Fearless Vampire Killers Or: Pardon me, But Your Teeth are in My Neck), bajo la dirección de Roman Polanski. A esta película podríamos denominarla como una parodia del personaje del vampiro dentro del cine de terror. Esta clasificación tendría como base la inocencia (¿o torpeza?) del cazador de vampiros

representado por el profesor Abronsius (Jack MacGoran) y su ayudante Alfred (Roman Polanski).

La cinta contiene elementos que nos permiten ubicar la sensación de miedo en los habitantes de Transilvania. Cuando el profesor Abronsius y Alfred llegan al lugar en el que se hospedarán, el profesor pregunta a los que se encuentran en ese lugar por qué tienen ajos por todas partes y si saben de la existencia de algún castillo cercano.

A la primera interrogante el propietario de la hostería hace caso omiso, mientras que a la segunda responden con una negativa, aunque otro afirma la existencia de un castillo, pero es reprimido por los otros hombres que ahí se encuentran.

Por otra parte, los invitados al baile (vampiros) salen de sus tumbas, su apariencia es de una época antigua, simbolizando a una sociedad en decadencia, como lo consideramos antes, encarna a la vieja Europa. Así lo afirma el conde Von Krolock (Ferdy Mayne) cuando les recuerda a los asistentes al baile que un año antes estaban tristes porque su “rebaño” era débil y sin alguna esperanza de sobrevivir, pero en ese momento se les uniría una más: Sarah (Sharon Tate), quien expandiría (circunstancialmente) el vampirismo más allá de Transilvania.

La historia toma elementos del cine de terror, los cuales se han adjudicado particularmente al personaje del vampiro, entre estos destacan:

- 1) La ubicación geográfica: Transilvania
- 2) Elementos que protegen del vampiro: ajos y crucifijo
- 3) Instrumentos para destruirlos: la estaca.

- 4) El vampiro posee un titulo nobiliario: Conde Von Krolock.
- 5) El vampiro no se refleja en el espejo: nos damos cuenta de eso cuando Herbert (Iain Quarrier), el hijo homosexual del Conde, intenta seducir a Alfred.
- 6) Es estudioso: Se interesa en la obra del profesor Abronsius, relacionada con los vampiros.
- 7) La chica a la que el vampiro convierte en una de ellos: Sarah Shagal
- 8) La existencia del ayudante del conde: Koukol (Terry Downes), el jorobado.

La danza de los vampiros respeta la estructura de una película de vampiros, con sus aportes, el director realiza una obra en la que no ridiculiza al personaje, le da su estatura, pero también refleja sus carencias y su dependencia de los seres humanos, pues sin ellos, su raza se terminará, no prosperará y se mantendrá aislada en su castillo derruido, como su especie.



La danza de de los vampiros (1967).

En 1970 bajo la dirección de Roy Ward se realiza *Amores de vampiro* (Vampire Lovers) con las actuaciones de Ingrid Pitt y Peter Cushing en los papeles principales. En esta cinta se deja a un lado al conde Drácula y la película se basa en el personaje del texto de Joseph Sheridan de Fanu: *Carmila*.

El filme inicia cuando el barón Hartog (Douglas Wilmer) destruye a una familia de vampiros de apellido Karnstein, pero no destruye todas las tumbas: la de Carmilla. Años después aparece una chica con el nombre de Mircalla Karnstein/Carmila (Ingrid Pitt).

En su regreso a la vida, Mircalla consigue alojamiento en la casa del general Spielsdorf (Peter Cushing). El general tiene una hija, cuyo nombre es Laura (Pippa Steel). La chica muere de anemia y Mircalla desaparece. Días más tarde la vampira ataca a Emma (Madeline Smith), hija de Roger Morton (George Cole), y a su institutriz. Cuando son revisadas por el médico (Ferdy Mayne) detecta un caso de vampirismo, pero antes de que pudiera dar aviso; él y su mayordomo son asesinados por Carmilla. Una vez que la vampira ha sido descubierta, Mortog, el barón Hartog, el general Spielsdorf y Carl (Jon Finch), el novio de Emma, buscan la tumba de Carmila y la destruyen clavándole una estaca en el corazón y cortándole la cabeza.

Mircalla es un vampiro que puede salir de día, aunque permanece en la sombra; come normalmente, posee la capacidad de desintegrarse y no es necesario que todas las mañanas duerma en su ataúd.

En 1972 se realiza *Circo de vampiros* (Vampire Circus), dirigida por Robert Young. En el inicio de la película observamos a los pobladores de una pequeña región centroeuropea que eliminan al conde Mitterhouse (Robert Tayman), por esta razón el

monstruo jura venganza. Años después la peste llega a la población y ésta queda aislada de otras comunidades. No obstante, al lugar llega un circo que se hace llamar “El Circo de la Noche”, pero los artistas resultan ser vampiros que han llegado al pueblo para vengar al conde Mitterhouse.

No sólo en esta película se observa el estancamiento de la raza de los vampiros al que tanto temía el Conde Von Krolock (*la danza de los vampiros*); también lo encontramos en otros filmes de la Hammer cuyos títulos son: *Prueba la sangre de Drácula* (Taste the Blood of Dracula, 1969), de Peter Sasdy; *Drácula A.D.* (1972), de Alan Gibson y *Los siete vampiros de oro* (The Legen of The Seven Golden Vampires, 1974), bajo la dirección de Roy Ward Baker.

Una vez más el corazón del vampiro fue atravesado con una estaca de madera; estaca que no le permitió desenvolverse con holgura, que lo mantuvo inmóvil en su ataúd, un féretro que representa, además de su muerte física, su caída en la cinematografía inglesa. Seguramente por eso consideró, otra vez, recorrer el mundo, conocer nuevos lugares; sitios en los que el miedo alimentara su ser.

c) El vampiro recorre el mundo

Esa noche, al abandonar Transilvania, el profesor Abronsius jamás pensó que llevaba con él la terrible maldición que tanto deseaba destruir. Gracias a él, este mal al fin podría extenderse a través de todo el mundo.

Con este diálogo en *voz en off*, el conde Von Krolock (*La danza de los vampiros*) nos advierte que el mal se esparcirá hacia otros países para aterrar a los habitantes de otras tierras.

El Conde Drácula es una película española de 1970 y bajo la dirección de Jesús Franco. Se dice que es una fiel adaptación de la novela de Stoker, ya que es la primera película en la que se presenta al conde con bigote (Christopher Lee), tal y como lo concibió el autor del libro.

En ese mismo año encontramos *Los monstruos del terror* de Jacinto Molina, la película se apoya en la mezcla de monstruos, antes vista en la filmografía norteamericana.

En 1978, y tal vez para recordar su lugar de origen dentro de la cinematografía, el realizador alemán Werner Herzog realizó la película *Nosferatu, el vampiro de la noche* (*Nosferatu: Phantom der Nacht*). La historia es protagonizada por el actor Klaus Kinski y la actriz Isabelle Adjani.

El filme toma como referencia la película hecha en 1922 por F. W. Murnau. Herzog utiliza los nombres de *Nosferatu* y *Drácula* para dirigirse a su vampiro. El desarrollo de la historia se basa en los escritos de Harker y del capitán del barco en el que el vampiro se traslada desde su tierra hasta la tierra de Harker, así como del libro que previene contra los vampiros.

Lucy (Isabel Adjani) es la que ofrece su vida en sacrificio para terminar con el vampiro, pero la propuesta del director es que ahí no termina el vampirismo, si no que Harker asume esa condición para dejar constancia de que el mal permanece. El peligro que rodea a la sociedad está latente.

El peligro no ha permanecido únicamente en Alemania, Estados Unidos o Inglaterra, también se ha esparcido a otros países, a los que el vampiro ha visitado. Este recorrido lo vemos en diferentes cinematografías; por ejemplo lo encontramos en Corea (*Dracula Rises from the Coffin*, 1982, Lee Hyoung Pyo), Checoslovaquia (*Upir Z Feratu*, 1982, Juraj Herz), Francia (*La danza macabra*, coproducción con Italia, 1964, Anthony Dawson), Grecia (*Dracula tan Exarchia*, 1983, Nikos Zervos), Hong Kong (*Kung Fu From Beyond the Grave*, años 80), Italia (*Il Conte Dracula*, 1971, Jesus Franco), Rumania (*Vlad Tepes*, 1978, Doru Nastase), Suecia (*The Inn Of The Flying Dragon*, 1981, Calvin Floyd), Suiza (*Dracula's Lusterne Vampire*, 1970, Mario D'Alcala) y Turquía (*Drakula Istanbul'da*, 1953, Mehmet Muhtar).

En ese ir y venir por el mundo, incluyendo su país natal, el vampiro llegó a América para notar que por muy lejos que se encuentre de su tierra natal, el miedo, sensación que lo motiva, también está presente en este continente y lo recorre para ver de qué forma puede regenerarse y, al mismo tiempo, ver los cambios que hay en el mundo después de varios siglos de existencia.

El vampiro apareció en Argentina (*Sangre de vírgenes*, 1967; Alexis Puig; *Tiempos duros para Drácula*, 1976, Jorge M. Darnell), Brasil (*O Macabro Dr. Scivano*, 1971, Rosalvo Cacador; *As sete vampiras*, 1986, Ivan Cardoso; *Nocturnu*, 1998, Dennison Ramalho), Colombia (*Pura Sangre*, 1983, Luis Ospina; *Carne de tu carne*, 1984, Carlos Mayolo), Cuba (*Vampiros en La Habana*, 1985, Juan Padrón, coproducción con España y Alemania Oriental), Uruguay (*Crowley*, 1986; *Las Cenizas de Crowley*, 1989, ambas dirigidas por Ricardo Islas) y Venezuela (*Sherlock Holmes en Caracas*, 1992, Juan E. Fresan).

El vampiro ha sido testigo de las transformaciones ocurridas en el mundo, por lo menos en el siglo XX si nos limitamos al ámbito cinematográfico. Él ha presenciado prácticamente las dos guerras mundiales, crisis económicas, divisiones y reconciliaciones entre países, construcción de nuevas geografías territoriales, políticas, económicas, sociales, culturales y, porqué no, religiosas. Ha visto la caída de imperios, incluyendo el suyo, para ver el surgimiento de otros.

Ante sus ojos se construyeron dos potencias que rigieron el orden mundial como los Estados Unidos y la URSS, para que después mirara cómo la primera desbancó a la segunda y se encumbrara como la única fuerza capaz, según su muy personal criterio, de velar por el “bienestar mundial”; bienestar que se ha enfocado exclusivamente en el propio y, para garantizar esa tranquilidad mundial es necesario que los demás se sometan, de otra forma, alteran esa “paz” y por tal motivo ha recurrido la aplicación de diferentes medios para mantener disciplina. Y el principal elemento para mantenerla ha sido la provocación del miedo.

Considerando esos aspectos, el vampiro también creyó en el sueño americano, llegar a un lugar poderoso que le brindara la oportunidad de quitarse esa estaca del corazón; de recobrar energías y volver a gloriarse de sus victorias del pasado, pero también de adaptarse a las nuevas formas, a lo dictado por la potencia, al fin y al cabo, cumplir con el sueño americano que le permitiera la estabilidad, es decir, la garantía de permanecer en este mundo.

Esto fue el regreso al lugar donde años antes (1931) buscó resurgir al beber sangre nueva; al lugar en el que se enfilaría hacia el final de un siglo más de existencia y ante la posibilidad de iniciar una centuria más: la cinematografía norteamericana.

d) Hacia un nuevo siglo

Ante un mundo de avances científicos y tecnológicos sería difícil pensar en la existencia de seres sobrenaturales o más aún en sentir miedo en una época donde se supone que el saber ha aumentado y por lo tanto no habría que temer a lo desconocido.

El vampiro comenzó a adaptarse a los nuevos tiempos, a finales de los años setenta, el cine de terror norteamericano había resurgido llevando al vampiro al espacio en donde adquirió una nueva forma corpórea. El terror a un vampiro extraterrestre lo vemos en *Alien, el octavo pasajero* (1979), de Ridley Scott.

En esta película el vampiro moderno no convierte a los humanos en uno como él, sino que ahora utiliza sus cuerpos para dar vida a otro de su misma especie y así aterrar a los tripulantes de la nave en la cual ha encontrado un lugar donde alojarse; aunque también prevalece ese estado animal que observamos en las películas de Christopher Lee, es decir, el vampiro de *Alien* es un monstruo que además de destacar el rojo de la sangre también expresa violencia al destrozarse completamente la parte del pecho y estómago de sus víctimas.

Esa violencia también la vemos en *La hora del vampiro* (1979), dirigida por Tobe Hoper y basada en la obra de Stephen King. A una población llamada Salem's Lot llega el misterioso conde Barlow (Reggie Nalder) al que los vecinos no ven, sólo tratan con su asistente, pero aquí retoma la caracterización del vampiro de Murnau y Herzog.

Posteriormente, el vampiro se va modernizando después del año de 1980 y procura tener más relación con los vivos de una manera "normal", quizá para evitar ser identificado como un mal para su entorno y tener un mayor acceso a la sangre.

Ese individualismo y sensación que empieza a existir entre los seres humanos llevó al vampiro a la búsqueda de compañeros para no estar sólo. Se interesó por establecer relaciones un poco más allá del simple victimario y víctima; consiguió parejas y después terminó con sus vidas para después cambiarlas por otras, al fin y al cabo, la vida seguirá su curso.

Este es el caso de Miriam Blaylock, vampira interpretada por Catherine Deneuve en *El Ansia* (1983), dirigida por Ridley Scott. En esta cinta, el personaje del vampiro, además de basarse en el escrito de Whitley Strieber, también se inspira en la obra *Carmilla* de Le Fanu. Este personaje se caracteriza por ser una mujer moderna de los años ochenta, moderna, culta y bisexual.

Miriam (Deneuve) junto con su amante John (David Bowie) beben sangre de sus víctimas para mantenerse vivos y jóvenes, algo normal en la dieta alimenticia del vampiro; pero además para que el amante o pareja del vampiro se mantenga joven también debe contar con el amor de su progenitor, en este caso progenitora. Cuando Miriam ve un reportaje en la televisión, en el cual participa una hematóloga, de nombre Sarah Roberts

(Susan Sarandon), que estudia los procesos de envejecimiento, Miriam se interesa en ella, lo que resulta en el rápido envejecimiento de John.



Catherine Deneuve en *El Ansia*, 1983.

En esta cinta vamos notando los comportamientos que precisamente rigen la conducta de las personas a finales del siglo, la frialdad por la vida, la normalidad que ha adquirido la violencia y la presencia del mal en nuestra vida cotidiana. Es algo con lo que hay que acostumbrarse a vivir y sólo queda esperar cuando ese mal llegue a las personas.

Miriam refleja su bisexualidad, pero tampoco es clara si consideramos que Sara es un mujer que tiene el cabello corto y usa pantalones, es decir, se deja un poco lo femenino y posee alguna características masculinas mientras que Miriam es una vampira de dos mil años de edad, bella y con las características de una mujer vampiro, descritas en el primer

capítulo de este trabajo. Es una mujer hermosa con las cualidades para posesionarse de sus víctimas.



Sarah y Miriam .
El Ansia

Drácula de Francis Ford Coppola (1992) retoma el texto original de Bram Stoker y maneja la idea del amor como la principal forma de matar al vampiro, pero sólo puede eliminarlo la mujer a la que él ama; ante Mina (Wynona Rider) Drácula (Gary Oldman) se contiene para no beber su sangre, por el contrario, ella desea convertirse en vampiro para estar junto a él por la eternidad. Drácula se rehúsa, al principio pero finalmente accede a vampirizarla, contrariamente a lo que ocurre con Lucy (Sadie Frost), pues a ella la condena a beber sangre viva por la eternidad.



Lucy, ya convertida en vampira.

Más adelante se realiza *Entrevista con el vampiro* (1994) dirigida por Neil Jordan. Esta película se basa en el escrito de Anne Rice que lleva el mismo nombre y el protagonista es Lestat; un vampiro que refleja su instinto animal, el beber sangre es para él un hábito, sin seducción ni delicadeza, simplemente existe la necesidad y deseo por la sangre.

La historia comienza cuando un periodista (Christian Slater) realiza una entrevista a Louis (Brad Pitt) un vampiro que busca contar su vida de inmortal, cómo la adquirió, lo que ha sentido frente al mundo cambiante y lo que ha sido desde su perspectiva.

Louis era un hombre de Nueva Orleans que en 1791 pierde a su esposa e hija; esta situación lo llevó a desear la muerte al grado de invitarla ansiosamente. Buscó en varias personas a alguien que le cumpliera el deseo de morir, pero el único que aceptó esa invitación fue un vampiro: Lestat (Tom Cruise) . El vampiro le da la opción de elegir si

deseaba la vida eterna en la oscuridad; en esta parte muestra un poco de compasión, pero al momento de convertirlo en vampiro la acción es un tanto agresiva, ese instinto salvaje se muestra cuando deja muerto a Louis y listo para renacer como un vampiro.

Como decíamos antes, para Lestat es normal beber sangre humana; le resulta demasiado común hacerlo que hasta se da el lujo de ser sarcástico, cuando vemos la escena en que Louis y él están cenando, llega la sirvienta y pregunta a su amo: *¿no tiene hambre señor?* a lo que Lestat contesta: *Muy al contrario querida. Podría comerse toda la colonia* y suelta una elegante carcajada.

Lestat se desenvuelve en la aristocracia, le gusta la realeza, en su menú de la noche considera primeramente a una mujer bella y joven, después a un hombre de buena apariencia, lo que expresa cierta tendencia homosexual. Aunque también ataca a una colonia de negros mientras Louis bebe la sangre de las palomas. A causa de ello vemos la presencia de rituales populares y paganos para ahuyentar al mal.

Sin embargo Louis no quiere dejar morir esa parte humana que mantiene sensibilidad, capacidad de asombro y respeto por la vida humana, de tal forma que prefiere beber sangre de ratas, aves y perros antes que de humanos.

Ese respeto por la vida, esa parte humana que contiene sensibilidad y compasión por otros lo lleva a no dejar sola a una niña: Claudia (Kirsten Dunst), quien perdió a su madre durante la peste. Claudia siente amor por su progenitor y respeto por Lestat, quien consiente sus travesuras diabólicas hasta que ella desea ser una mujer, pero por razones naturales de los vampiros nunca crecerá y eso la lleva posteriormente a sentir rencor por Lestat hasta

que intenta matarlo dándole a beber la sangre de un muerto, le corta el cuello y lo lanza a un lago.

Después Louis y Claudia van a Europa a buscar a otros vampiros, a sus “prójimos” como los llama Louis, y lo que encuentran es a un grupo de vampiros encabezados por Armand (Antonio Banderas). Esos vampiros viven debajo del teatro en el que hacen representaciones en las que beben la sangre de sus víctimas, ante un público que siente desagrado por esas imágenes, pero a su vez se siente atraído por ellas. Como le explica Louis a Claudia: *son vampiros que fingen ser humanos que fingen ser vampiros.*

Ante el peligro que representa la presencia de los nuevos vampiros, los europeos atrapan a Claudia y a su nueva madre y las condenan a muerte en la cámara de sol mientras que a Louis lo sepultan en la pared de un viejo calabozo; Armand lo rescata después que el sol ha matado a las mujeres vampiro. Louis se vengá de los vampiros incendiando sus ataúdes y todo el teatro; Armand no le recrimina porque consideraba a esos vampiros estancados en sus decadentes tiempos y porque olvidaron su primera lección: *un vampiro debe ser poderoso y siempre bello.*

Esta película es un andar del vampiro por doscientos años desde 1791. Louis camina en la oscuridad atestiguando el desarrollo del mundo. Tal vez por esta razón Louis se refiere a Europa como el viejo mundo; lo que nos permite entender en este filme que se ve a los Estados Unidos como una nueva oportunidad de renacer y, asimismo refleja precisamente el resurgimiento del cine de vampiros en este país.

Esos doscientos años son mostrados en la película cuando el vampiro comenta que la ciudad de Nueva Orleans creció y llegaban extranjeros: *ahora todos éramos*

norteamericanos dice Louis. Asimismo la cinta se moderniza hasta en los mitos y en la forma de eliminar vampiros: *crucifijos, estacas, Transilvania y el conde Drácula son imaginaciones de un irlandés demente*, sentencia el mismo vampiro, refiriéndose a Bram Stoker y a su novela *Drácula*.



Armand: *un vampiro debe ser poderoso y siempre bello.*
Entrevista con el vampiro, 1994.

Ese resurgimiento al que llamaríamos imitación de la realidad o imitación de un contexto, es reflejado en el cine que puede ver Louis, desde *Nosferatu*, en el que dice que puede ver nuevamente un amanecer, los colores en *Lo que el viento se llevó* y su *adorado azul* plasmado en *Superman*. Todo esto es un recuento también de un siglo más que se va y que, sin embargo, como se presenta al final de la película, se repite la historia cuando Lestat se propone convertir en vampiro al entrevistador de Louis.

En 1998 aparece un héroe-vampiro que mata vampiros, *Blade*, dirigida por Stephen Norrington. La historia se desarrolla en una época donde el miedo y la violencia son mayores; los vampiros son jóvenes a quienes les gusta atraer a sus víctimas a lugares en los cuales puedan identificarse con otros jóvenes como una discoteca por ejemplo, además los

vampiros han tomado de manera subterránea el control del mundo, son dueños de la política y de la economía mundiales.



Los vampiros se convierten en sus propios cazadores.
Blade, 1998

Es tal el poder que ha adquirido la raza de los vampiros que Blade (Wesley Snipes) tiene que recurrir a la creación de armas más poderosas para eliminarlos. De esta película se derivaron dos continuaciones, en *Blade II* bajo la dirección del mexicano Guillermo del Toro en 2001 y *Blade Trinity* realizada por David S. Goyer, en 2004.

En el año 2000 aparece *La sombra del vampiro*, dirigida por E. Elias Merhige. Esta película es una especie de “detrás de las cámaras” de la película *Nosferatu*, realizada en 1922. La historia nos presenta a un Friederich Wilhelm Murnau (John Malcovich) obsesionado con llevar a la pantalla la novela *Drácula* de Bram Stoker, pero al no obtener los derechos decide cambiar los nombres de los personajes. Vemos a un Murnau obsesivo con el realismo, pide a sus actores expresar dramatismo en cada escena, pero también es un director que no informa muchos detalles a sus inversionistas.

Hasta aquí todo es familiar, lo sabemos desde el principio y lo hemos leído en la historia de la cinematografía, lo interesante aquí es que en el lugar donde se filman algunas escenas de la película, los pobladores creen verdaderamente en la existencia de vampiros y para manifestar ese miedo interrumpen la grabación de la escena en la que Hutter (Eddie Izzard) se levanta y se prepara para dirigirse al castillo del conde, acto que enfurece a Murnau.



¿En verdad era un vampiro?
La sombra del vampiro, 2000.

Durante el rodaje la duda por quién interpretará el personaje del vampiro mantiene a la expectativa a todos los colaboradores de esta realización, se habla de un tal Max Scherck que trabajó en la compañía Reinhardt pero nadie lo ubica. La filmación sigue en la noche hasta el momento en que Hutter se encuentra con su anfitrión, el conde Orlock (Willem Dafoe), el vampiro de la película, quien resulta ser un verdadero vampiro.

Esta propuesta fílmica utiliza una de las características del vampiro retomadas en otras películas, es decir, no se refleja en el espejo, lo cual percibe la estrella Greta Schröder (Catherine McCormack) y se inquieta al grado de administrarle un sedante para poder rodar la escena final. Asimismo se presentan las escenas reales de la película de 1922.

Desde la aparición de este misterioso actor en la realización de la película comienzan a ocurrir extraños acontecimientos como enfermedades en los colaboradores de Murnau, poco a poco van muriendo hasta que sólo queda Murnau vivo para terminar su película con la muerte del vampiro.

Esta película se realiza en el año 2000, justo en la transición de un siglo a otro, el vampiro llega a una centuria más; un nuevo comienzo se presenta, como en el cine inició así permanece el cine de vampiros, retomando el principio, imitando. Así como el miedo se regenera una y otra vez, el cine también, con nuevas propuestas, con fórmulas conocidas y mezclas de unas nuevas, en otras palabras, el vampiro permanece como el miedo permanece, el miedo siempre es actual, el vampiro se adecua como personificación de ese miedo.

Patrick Lussier dirige en el año 2000 *Drácula 2000*; precisamente es una época donde la modernidad está presente en cualquier parte.

Con base en todas las tecnologías existentes, un grupo de ladrones logran entrar a una muy bien construida bóveda que se encuentra en la casa de Matthew Van Helsing (Christopher Plummer), quien resulta ser descendiente del famoso cazador de vampiros Abraham Van Helsing; esperan encontrar mucho dinero, pero sólo existe un ataúd en que posiblemente estará todo el dinero del viejo Van Helsing y deciden llevarse el féretro.

Cuando van a revisar el contenido de su botín a bordo de un avión, uno de los ladrones se corta la mano y su sangre cae dentro de la caja mortuoria, todos se descuidan y cuando vuelven se percatan de la presencia de un nuevo pasajero que ha vuelto a la vida: el vampiro Drácula (Gerard Butler).

El vampiro se dedica a buscar a Mary Heller (Justine Waddell), hija de Van Helsing, pues ella es con la que puede compartir su legado sangriento. En ese proceso descubrimos que Drácula se convirtió en vampiro cuando era Judas Iscariote en el momento en que se ahorcaba después de traicionar a Jesucristo, pero no muere y de ahí opta por beber sangre.

Michael Rymer dirige en el 2002 *La reina de los condenados*, película en la que regresa al cine el vampiro Lestat (Stuart Townsend). Lestat resurge de su tumba en un mundo moderno y con el deseo abandonar el anonimato que le ha generado el vivir en las tinieblas; la forma en que se relaciona con los seres humanos es gracias a que se convierte en una estrella de Rock.

Su música y su deseo de poder llegan a la dormida reina de los vampiros, la madre de todos los vampiros Akasha (Aaliyah). Ella percibe el deseo de Lestat y lo comparte pero a mayor escala; cuando despierta busca a Lestat hasta que lo encuentra y le ofrece el poder de dominar al mundo, a la luz del día y a todos los elementos que pueden matar a un vampiro.

No obstante, los vampiros que han mantenido el orden de su estirpe mediante la conformación de un consejo, acuerdan matar a Akasha para mantener el equilibrio de la

casta vampírica y la raza humana, pues consideran que con el dominio de Akasha sobre la tierra implicaría la pérdida de alimento para ellos y, por consiguiente, su extinción.

En el 2003 aparece *Inframundo*, dirigida por Len Wiseman. La lucha por el poder que se vive en nuestro contexto también ha llegado a un mundo en el que los vampiros y los hombres lobo combaten para que una de las dos razas se imponga como la dominante en ese mundo alterno al nuestro.

La vampira Selene (Kate Beckinsale) es la encargada de proteger a un humano por el que lucharán los Lycans y los vampiros, pues quien se apodere de él será la clave para establecer cuál raza es superior.



Selene, *Inframundo*, 2003.

Stephen Sommer dirige en 2004 *Van Helsing*, *cazador de monstruos*, como su título lo indica, la historia se enfoca en la lucha que entabla el famoso cazador que en la cinta se llama Gabriel Van Helsing (Hugh Jackman) contra el conde Vladislaus Drácula (Richard Roxburgh), el hombre lobo (David Wenham) y el monstruo de Frankenstein (Shuler

Hensley). La batalla se desata en un pequeño pueblo de Transilvania que ha sido atacado constantemente por los míticos monstruos.

Van Helsing llega con toda una gama de instrumentos creados gracias a los adelantos técnicos del siglo XIX, y tendrá que enfrentar a un Drácula que hace uso de la tecnología para generar miles de capullos que permitirán la creación de vampiros con base en las fórmulas utilizadas por Víctor Frankenstein (Samuel West) para generar vida en nuevos monstruos.

La presencia del vampiro no tiene límites territoriales ni temporales, ha recorrido el mundo y los tiempos, por donde quiera que ha andado ha sido testigo de la presencia del miedo, del crecimiento de este y de su adecuación a los diferentes contextos; sin embargo no es un miedo del que los hombres quieran huir, es un miedo atrayente, gozado, causa por la cual este personaje seguirá presente en las cinematografías de otros países y en los tiempos por venir, porque como lo dijo Armand (*Entrevista con el vampiro*): *un vampiro siempre debe ser poderoso.*

III.- EL CINE DE TERROR EN MÉXICO

Una vez hecha la revisión de las películas de vampiros realizadas en distintas latitudes y momentos, pararemos a analizar cómo ha sido el tránsito del vampiro en la cinematografía mexicana, ya que como veremos, en nuestro medio también ha tenido una significativa resonancia, tanto por la forma cinematográfica que ha ido adoptando según las épocas en las que se rodaron las películas, como por ser una de las expresiones que ha permanecido por largo tiempo en el gusto del público. Lo cual ha redundado en beneficio de la evolución de esta categoría en México.

Con la llegada del vampiro al cine azteca, éste también tuvo la posibilidad de introducir nuevos planes fílmicos, ya que si la industria del rodaje en México se había iniciado con proyectos diversas categorías, se puede considerar a la categoría de terror como una opción para seguir creciendo y aportando nuevas historias. En este trayecto se tomó siempre en cuenta, por supuesto, la inclusión del vampiro en la pasarela de los monstruos mexicanos.

Dentro de la galería de seres horrorosos, además de los vampiros, en este apartado mencionaremos otras películas pertenecientes a la categoría del cine de terror (en las que veremos que también se apoya en personajes clásicos del cine de terror norteamericano) como son la momia, el hombre lobo, Frankenstein, el cíclope y la Llorona.

A) Características del cine de terror mexicano en distintos momentos

Quizá la atracción del público por el cine de terror en México se apoyó en la tendencia que existe en nuestro medio de creer en leyendas e historias donde los

protagonistas son fantasmas, brujas o demonios. Esas creencias han sido alimentadas principalmente por el culto que se rinde a la muerte en nuestro país. Tal adoración ha sido realizada por los pobladores de esta región desde épocas antiguas. Quienes cuentan esas leyendas, narran historias que involucran a espectros de personas ya fallecidas que penan en diversos lugares, sobre todo de las provincias, para revelar la existencia de algún bien material, enterrado en el lugar donde aparecen o bien para concluir asuntos que dejaron pendientes mientras estaban vivos.

Al respecto, Jorge Ayala Blanco escribe que: *Lo fantástico no se desprende de la índole sobrenatural de algunos hechos; todo lo que ha sucedido es fantástico. Estábamos inmersos en la irrealidad de un mundo fantasmal...*⁴⁸

Los fantasmas y monstruos provenientes de Europa y Norteamérica se alojaron en castillos y casas abandonadas; pero al llegar a México estos seres encontraron como espacios adecuados a las antiguas haciendas, con sus fantasmales casonas en los pueblos que estaban aislados, debido a que apenas llegaba el ferrocarril y el desarrollo que se pregonaba en el país se veía aún lejano de aquellas regiones.

Tomando en cuenta la imaginación de los pobladores y la presencia de los elementos rurales, las películas realizadas nos permitieron ver a las noches más oscuras, a las apariciones más creíbles y al miedo más presente debido al aislamiento de los protagonistas que, ante la imposibilidad de pedir ayuda, tuvieron que enfrentarse a sus miedos ellos solos.

⁴⁸ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, México, Ediciones Era, 1968, p. 215

a) *El cine de terror llega a México*

Aunque el cine mexicano ya tenía camino recorrido gracias a películas en las que se desarrollaron otras temáticas como la vida en el campo, la ciudad, las películas con tinte religioso, las de rumberas y otras cintas en las que se marcaban las diferencias sociales, la categoría del terror fue un elemento que siguió alimentando a nuestra industria fílmica.

Uno de los primeros casos lo encontramos en 1933, cuando se realiza *La Llorona*, bajo la dirección de Ramón Peón y protagonizada por Adriana Lamar, quien desempeña el papel de Ana Xicoténcatl o el fantasma de la Llorona. En esta película Ricardo (Ramón Pereda) su esposa Ana María (Virginia Zuri) y su hijo Juanito viven felices y a punto de celebrar los cuatro años del pequeño, hasta que don Fernando de Moncada (Paco Martínez) cuenta que en su familia han muerto misteriosamente varios niños a la edad de cuatro años.

En la narración que se presenta en la película observamos, por medio de un *flashback*, a la Nueva España en la que el marqués Rodrigo de Cortés (Alberto Martí) se niega a reconocer al hijo que tiene con Ana Xicoténcatl y se casa con otra mujer, Elvira. Ana mata a su hijo y después se suicida. Posteriormente surge su fantasma sollozando por el hijo muerto.

En otro relato también expuesto en *flashback*, la Malinche (María Luisa Zea) maldice a Cortés cuando le quita a su hijo, ella enloquece y cree ver a su vástago en todos los niños hasta que se suicida y de igual forma aparece su fantasma sollozante. Su criada jura perpetuar la maldición de la Malinche y es precisamente con Juanito que pretende

continuar con esa anatema, no obstante, el niño es salvado por la policía y el fantasma se aleja con un lamento aterrador.

El filme exhibe una atmósfera verosímil y nos ubica en el contexto de la tercera década del siglo XX, pero también nos presenta una etapa histórica en el que hay personajes reconocidos por la misma historia como son Hernán Cortés y la Malinche. Esto permite al argumento de la película generar la sensación de que lo que acontece en ella es una situación que puede ocurrir y sucede verdaderamente en la familia protagónica poniendo en riesgo la vida del pequeño de cuatro años.

En el año de 1934, con base en supersticiones, aparecidos y leyendas, Fernando de Fuentes se aventura a la realización de *El fantasma del convento*. El filme se caracteriza por sus escenarios oscuros, solitarios y lúgubres. La vieja construcción que alberga al fantasma cuya encomienda será la de atemorizar a sus tres visitantes Cristina (Martha Ruel), Alfonso (Enrique del Campo) y Eduardo (Carlos Villatoro) que buscan refugiarse tras perderse durante la noche en el campo.

Los tres personajes son conducidos por un monje a un antiguo convento conocido como el Monasterio del Silencio y les cuenta la maldición que pesa en el lugar, la cual consiste en la existencia del frayle Rodrigo quien sedujo a la mujer de su mejor amigo y éste murió sin confesión. Los protagonistas atestiguan la presencia del fantasma cuando ven que la mano de la momia del monje señala un libro demoníaco en el que se refleja el deseo de Alfonso por ver muerto a Eduardo, esposo de Cristina y así poder entablar un romance con ella.

Al día siguiente los tres despiertan y corroboran que todo es normal mientras un cuidador les dice que el convento está abandonado desde hace años y nadie lo habita, no obstante, Cristina encuentra evidencias de su encuentro con los monjes la noche anterior.

En la cinta, y con base en lo que narra la sinopsis consultada⁴⁹, notamos la presencia del fantasma que lleva con él una maldición causada por desear a una mujer y no guardar la castidad requerida para llevar la vida de monje. La presencia de ataúdes vacíos anuncian la existencia de la muerte y todos los eventos de la noche anterior han generado una experiencia angustiante en los tres visitantes del viejo convento.

En 1935 Juan Bustillo Oro dirigió *El misterio del rostro pálido*. La cinta hace a un lado a los clásicos caserones de las películas de terror y basa sus escenarios en la creación de un laboratorio lleno de cristales en el que trabaja el doctor Galdino Forti (Carlos Villarías) asistido por su hijo Pablo (Joaquín Busquets), quien es obligado a dejar sus clases de violín para colaborar con las investigaciones de su padre.

El doctor Forti y su hijo Pablo realizan un viaje a un lugar inexplorado al que los nativos rechazan ir y que lleva por nombre el Lago Negro. La característica de los habitantes de la región es que tienen los rostros pálidos. Ambos viajeros se pierden y son dados por muertos. Tiempo después el doctor Forti regresa a su casa con la noticia de que su hijo murió en la expedición, sin embargo en el lugar se escucha un melancólico violín que interpreta una melodía que tocaba Pablo.

Más adelante los habitantes de la casa descubren que quien toca esa tonada es precisamente Pablo, pero tiene la cara deformada pues en su viaje contrajo lepra, padecimiento que lo ha conminado a llevar una vida oculta.

El cine mexicano siguió los pasos del norteamericano haciendo a un lado momentáneamente a los seres sobrenaturales para recurrir a los seres reales, como en *Fenómenos* (Freaks, Tod Browning, 1932), donde los personajes son siameses, enanos y

⁴⁹ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano. 1929-1937*, Universidad de Guadalajara/CNCA/IMCINE, 1992, pp. 125-127.

otros seres con deformaciones corporales; en otras palabras, se presentan situaciones verídicas al igual que en *El misterio del rostro pálido* al recurrir a una enfermedad como la lepra, dolencia que contraen los protagonistas de la historia cuando viajan a una región infectada por ese mal.

En esta década se realiza la película *El baúl macabro* (1936), bajo la dirección de Miguel Zacarías y protagonizada por Ramón Pereda quien interpreta al doctor Maximiliano Renán, el cual secuestra mujeres para hacer transfusiones a su esposa Virginia (Juanita Castro) que está parálitica y en riesgo de morir.

El baúl macabro muestra por vez primera en el cine mexicano una aproximación al vampirismo, aunque no vemos al ser que bebe sangre humana sí encontramos la necesidad de sangre como sustancia para dar vida y como eje de la historia. Además vemos la colaboración del sirviente leal al doctor llamado Mozabú (Enrique Gonce).

Desafortunadamente en los años treinta casi no hay cine de terror en México, pero podemos hablar del inicio de esta categoría en nuestro país. Además podemos sugerir que este tipo de cine fue afectado por la cuesta abajo de la filmografía de terror norteamericana, por lo cual, prácticamente no hubo películas de terror mexicanas en los años posteriores a la década de los treinta y anteriores a 1950.

b) Los monstruos mexicanos

Rebasada la mitad del siglo XX y con el resurgimiento de la categoría del cine de terror en Inglaterra estimulado por la Casa Hammer Films y por la pareja estelar formada por Christopher Lee y Peter Cushing, vuelven las historias terroríficas a la cinematografía

mexicana, pero esta vez ya no recaen tanto en leyendas populares, sino que se basan en los mitos clásicos del cine de terror norteamericano.

Para ejemplificar lo anterior mencionemos a la película realizada en 1953 por Chano Urueta y que lleva por título *El monstruo resucitado*. La historia tiene como base al monstruo creado por el doctor Frankenstein (*Frankenstein*, James Whale, 1931), pero en la cinta mexicana el creador es el feo y la criatura (“monstruo”) es la atractiva. Esa buena apariencia produce en Nora (Miroslava) el enamoramiento hacia la creación, situación inversa a la sucedida en *La novia de Frankenstein* (James Whale, 1935) en la que el prospecto de novia del monstruo grita de terror al verlo.

Chano Urueta desarrolla su historia de humanoides basándose en las dos películas del monstruo de Frankenstein antes citadas y además en las que retoman la idea de las creaciones de figuras de cera (*Los crímenes del museo de cera [The Mystery of the Wax Museum]* 1933, de Michael Curtiz y posteriormente con el mismo título el film de André de Toth ,1953).

El interés por hacer cine de terror continúa con *La momia azteca* (1957) de Rafael Portillo y protagonizada por Rosita Arenas. La historia retoma al mito de la momia y todo el contexto que la rodea como son las maldiciones milenarias que recaen sobre los profanadores de la tumba sagrada, el despertar de la momia, el miedo presente al conocer su existencia y hasta su retorno al mundo de los muertos.

La película también tiene sus propios escenarios y leyendas e incluso bases históricas si consideramos que su origen (explicado en un *flashback*) viene desde la Gran Tenochtitlán, lo que llevó al crítico español Carlos Aguilar a expresar: *La momia azteca*,

*cinta terrorífica que reúne ingredientes distintos y hasta dispares pero a partir de una base cultural específicamente mexicana.*⁵⁰

La película retoma el mito de la momia basándose también, como dijimos antes, en los monstruos del cine norteamericano, como lo fue en su momento Boris Karloff en la película *La momia* (The Mummy, Karl Freund, 1932). En el caso de *La momia azteca*, se manifiesta, a su vez la naturaleza mexicana al mostrarnos a la antigua Tenochtitlán y los ritos que incluyen castigos y maldiciones para quien viole las tumbas.

Ante la euforia de hacer películas de terror y tras el éxito de *El Vampiro* (1957), la empresa productora del actor Abel Salazar continuó la explotación de un viejo mito de la literatura de terror como *Mister Hyde* de Robert Stevenson con la película *El hombre y el monstruo* (1958).

Por su parte, Fernando Méndez, ya reconocido por su trabajo en *El Vampiro*, buscaba hacer nombre en el cine de terror con la película *Misterios de Ultratumba* (1958) en la que recurre a los elementos utilizados en *El Vampiro*, sólo que en ésta en lugar de los cantos de la tía de Martha, que más bien suenan como lamentos, se escucha misteriosamente un fúnebre violín, situación ya vista en *El misterio del rostro pálido*.

La acción de retomar elementos de otras películas para integrarlos a las nuevas historias, condujo al rodaje de nuevas versiones de películas ya antes grabadas y así mantener el círculo en el cual la categoría del cine de terror continuaba presente en México.

En 1959 se realiza la segunda versión de *La Llorona* bajo la dirección de René Cardona y el papel de la Llorona lo interpretó María Elena Marqués. La película mantiene los esquemas del filme elaborado en 1933, es decir, observamos la relación amorosa entre

⁵⁰ Citado por Emilio García Riera en *op. cit.* v. 9, p. 39

Luisa del Carmen (María Elena Marqués) y Nuño de Montesclaros (sic) (Eduardo Fajardo) servidor del rey quien la abandona para casarse con otra mujer. Luisa acuchilla a sus dos hijos y por ello es ahorcada, desde ese entonces su espectro aparece lamentándose por la muerte de sus hijos y, como es de esperarse, surge la maldición de que todos los niños primogénitos varones de los descendientes de Nuño mueren misteriosamente.

Orlak, el infierno de Frankenstein fue filmada en 1960 bajo la dirección de Rafael Baledón y protagonizada por Joaquín Cordero. En esta película se retoma nuevamente la historia del monstruo del doctor Frankenstein y, además, integra elementos del vampirismo, como el de que el monstruo necesita sangre para vivir (si vale la expresión), y al igual que en el trabajo de James Whale, el monstruo muere en las llamas, pero en este caso al salvar a una niña.

En las nuevas versiones fílmicas percibimos en los personajes de monstruos una cierta inclinación hacia el vampirismo. Tal aspecto lo observamos en *La maldición de la Llorona* (Rafael Baledón, 1961), en ella existen elementos vampíricos como por ejemplo que la Llorona no se refleja en el espejo, habita en una casona lúgubre y constantemente se escucha el órgano mortuorio al estilo de la película *El fantasma de la ópera* (The Phantom of the Opera, Ruper Julian, 1925) para finalmente ser vencida con una estaca enterrada en el corazón.

La película *Cien gritos de terror* (Ramón Obón, 1964) está dividida en dos partes, tituladas *Pánico* y *Miedo supremo*; en ambas están presentes las creencias en leyendas y fantasmas. El director y argumentista de la cinta Ramón Obón⁵¹ resalta la influencia de Edgar Allan Poe al considerar que el terror se trabaja y se provoca en la mente de los

⁵¹ Véase Emilio García Riera, *op. cit.*, t. 12, p. 133

protagonistas, por lo tanto, los monstruos existen en sus mentes y la presencia es tan real que mueren algunos por ese mismo terror; lo anterior es una constante vista en los propios escritos de Poe.

Recordemos el relato *Berenice*, donde el protagonista relata el miedo que siente al recordar el mortuorio cambio de Berenice; en su mente existe un mar de interrogantes causado por la imagen constante que tiene en su pensamiento con respecto a los dientes puntiagudos de la mujer vampiro que son los que producen miedo en el narrador.

Enrique Taboada dirige en 1967 *Hasta el viento tiene miedo*; la historia de este filme se basa en el miedo que se le tiene al fantasma de una alumna llamada Andrea que se ahorcó cinco años atrás y que se posesiona de otra alumna de nombre Claudia (Alicia Bonet) con la finalidad de vengarse de la directora Bernarda (Marga López).

Todo ocurre cuando Claudia ve la figura de una chica ahorcada en la torre del colegio, guiada por su curiosidad Claudia va a revisar, pero ante la aparición cae y muere. Durante el velorio Claudia resucita y aparentemente todo es normal, sin embargo, Claudia es más estudiosa y seria, incluso toca el piano e interpreta melodías que sólo tocaba Andrea, la muerta. Una vez consumada la venganza, el fantasma desaparece, Claudia recupera su personalidad sin recordar nada de lo acontecido en los días recientes.

En *La puerta* (1968) de Luis Alcoriza hay un extraño pasadizo, un hombre en su interior y su aproximación al exterior, pero por su sola existencia inexplicable ocasiona el terror en los asistentes a una fiesta realizada en la casa donde se encuentra ese pasadizo. El ir y venir del hombre al interior y su intento por salir de éste es como una especie de exteriorización del miedo y que los testigos de su existencia logran enfrentarlo y controlarlo, al jugar con la puerta desconcertando al extraño habitante.

En ambas películas, *Hasta el viento tiene miedo* y *La puerta*, el miedo se produce, antes que en la figura fantasmal, en la mente de los protagonistas. En *Hasta el viento tiene miedo* esa sensación de angustia se refleja en la actitud desconcertante de Claudia cuando es poseída por el fantasma de Andrea, lo cual desconcierta e inquieta al mismo tiempo a sus compañeras del internado, a la maestra Lucía (Mary Cruz Olivier) y a la directora Bernarda (Marga López)

Por su parte, en *La puerta*, también se siembra el miedo con ese juego entre los asistentes a la fiesta y el hombre que se encuentra al otro lado de la puerta.

Así como en los ejemplos anteriores observamos que el miedo es producido y se estimula en la mente, lo cual conduce a la creación de situaciones angustiantes, también esa misma imaginación nos permite encontrar mecanismos para enfrentar a los miedos y hasta nos da la fuerza para vencerlos. Por este planteamiento podemos sugerir la aparición de un personaje cuya encomienda será la de proteger a la humanidad del mal; este ser es conocido como Santo “el enmascarado de plata”, representación del bien que tuvo participación en distintas películas en las que enfrentó a hombres lobo, momias, brujas y diversos monstruos entre los cuales se encuentra el mismo hombre.

La aparición de Santo en el cine de terror ocurre en la película *Santo contra los zombies* bajo la dirección de Benito Alazraki en 1961. Como el título lo indica, este luchador enfrenta en la historia a zombies que se dedican a robar joyerías y a niños de un orfanato, con la finalidad de hacer experimentos. El Santo es avisado a través de un televisor con micrófono y hace acto de presencia para evitar que el mal que pudieran causar esos seres se lleve a cabo.

En 1963 volvemos a ver a este luchador en acción en la película *Santo en el museo de cera* dirigida por Alfonso Corona Blake; en este filme se puede observar nuevamente

que se toma como referencia a las películas norteamericanas tituladas *Los crímenes del museo* (Michael Curtiz, 1933) y *Museo de cera* (André de Toth, 1953). La historia de la película se desarrollará principalmente en un museo en el que hay figuras de cera elaboradas con cadáveres.

Atacan las brujas fue una película realizada en 1964 y dirigida por José Díaz Morales. La cinta presenta elementos similares a los expuestos en *Santo contra las mujeres vampiro* de 1962 (cinta que mencionaremos más adelante) esos elementos consisten en la existencia la bruja líder de nombre Mayra (Lorena Velázquez), quien ha sido vencida por un ancestro del Santo trescientos años antes, y se ha cumplido el tiempo para vengarse y regenerar su poder, sin embargo, tendrá que enfrentarse al Santo, quien volverá a vencerlas con la sombra de una cruz, tal y como se eliminan a los vampiros.

José Díaz Morales dirigió en 1965 la película *Profanadores de tumbas*, en la cual el profesor Toicher (Mario Orea) desentierra cadáveres con la finalidad de revivirlos. Posteriormente Santo recibe una lámpara de la que sale sangre humana. Como en las anteriores cintas, Santo lucha contra los malos y los vence.

En 1969 Gilberto Martínez Solares realizó la cinta *Santo y Blue Demon contra los monstruos*, en ella ambos luchadores enfrentan a los monstruos clásicos del cine de terror como son el Vampiro, el Hombre Lobo, Frankenstein, la momia, un cíclope, dos vampiras, unos enanos y a un doble del Blue Demon, todos ellos creados por el doctor Bruno Halder (Carlos Ancira).

En *El mundo de los muertos* (1969) dirigida también por Gilberto Martínez Solares, vemos de nuevo a la época de la Nueva España como el ambiente ideal para marcar que los males del presente vienen de aquel periodo.

El luchador de la máscara de plata sigue su lucha contra los monstruos y en esta ocasión enfrenta a los licántropos en el rodaje que lleva por nombre *Santo contra las lobas*, realizada en 1972 y bajo la dirección de Jaime Jiménez Pons y Rubén Galindo. Al igual que otras películas de monstruos en las que el Santo ha aparecido, ha llegado el momento en que el rey de los licántropos Licán (Jorge Russek) tenga a una nueva reina de los hombres lobos, por ello atacarán a la familia del doctor Jeremías Markus (Carlos Jordán).

En el filme se recurre a elementos de las películas de vampiros como son el hecho de traer a Licán en un ataúd directamente de Transilvania, de morder a sus víctimas y así transformarlas en lobos o la luna roja como alusión a la necesidad de sangre para existir.

El común denominador de las películas del Santo es que este personaje enfrenta a los monstruos clásicos del cine de terror; además en ellas casi siempre existen científicos locos que se encargan de resucitar cadáveres, monstruos con antecedentes de siglos que cumplen sus periodos para volver a la vida y regenerarse. Ellos siempre tendrán al menos un enfrentamiento en el ring contra el Santo, quien al final los vence con una cruz o una estaca atravesada en el corazón.

En 1968 se realizaron películas de terror integrando al elenco a uno de los actores reconocidos de este tipo de cine como lo fue Boris Karlof. Este actor tuvo participación en las cintas tituladas *La cámara del terror*, *La muerte viviente*, *Invasión siniestra* y *Serenata macabra*; todas ellas rodadas en 1968 y dirigidas por Juan Ibáñez con apoyo de la Columbia Pictures de Estados Unidos.

En este esbozo se hace referencia a las películas de terror realizadas en México, la mayoría de ellas se han basado en tramas ya trabajadas y, además, con la inserción de otras ideas de sus respectivos directores. En ellas se explotaron los recursos que existían en la provincia, se permitió el ingreso a este medio de personajes populares como el Santo y,

finalmente, los realizadores mezclaron en algunas cintas algunas de las características pertenecientes a las películas de vampiros como los crucifijos y la sangre para dar vida a los monstruos.

B) El vampiro en el cine de terror mexicano

La filmografía mexicana perteneciente a la categoría de terror posee un amplio panorama, no obstante el que los monstruos no sean vampiros recurrentes, puede advertirse su presencia, como antes mencionamos, y esto podemos ejemplificarlo con las películas en las que el hombre lobo muerde a sus víctimas y las convierte en una de ellos; las brujas son eliminadas con la sombra de una cruz; percibimos la existencia de ataúdes llegados de Transilvania y, finalmente, la eliminación de los monstruos por medio de una estaca clavada en el corazón.

a) El vampiro clásico

Salvo por *El baúl macabro* de 1936, antes de la mitad del siglo XX no hubo películas de vampiros, sino hasta rebasado el año de 1950, precisamente en 1957 cuando Fernando Méndez realiza *El Vampiro*. Esta película ha sido considerada como la más importante película mexicana de vampiros.

En ella, Germán Robles representa al siniestro conde Karol de Duval o Lavud, el vampiro. Este personaje destacó por su caracterización: alto, delgado, pálido, bien parecido, no se refleja en el espejo, duerme en su ataúd lleno de tierra de Transilvania durante el día y bebe sangre humana.

Esta película explota los recursos del campo mexicano, lo que permite expresar un ambiente sombrío, ya que curiosamente no alumbra mucho el sol en esa población donde se encuentra la hacienda de los Sicómoros. Lo anterior lo percibimos desde el inicio de la película cuando somos testigos del sepelio de la tía María Teresa (Alicia Montoya). Todo el proceso fúnebre es silencioso y los dolientes, con pasos aletargados, van a depositar el féretro en su cripta.

Para acompañar a la familia llega Marta (Ariadna Welter), ella es sobrina de la difunta María Teresa, Eloisa (Carmen Montejo) y Emilio (José Luis Jiménez). Marta se sorprende al ver que su tía Eloisa no ha cambiado físicamente, permanece en ella la juventud que se ha ido de sus otros dos tíos. Asimismo llega a la hacienda Enrique (Abel Salazar), un falso agente viajero, pues en realidad es un médico que ha mandado traer Emilio.



El Conde Duval y Eloisa atentos
para atacar a sus víctimas.
El vampiro, 1957.

Enrique convive con la familia y percibe actitudes extrañas de parte de Eloisa y del conde Duval. Otro aspecto extraño ocurre en la noche cuando se escuchan lamentos que

resultan ser las canciones de cuna que la difunta tía entonaba a Marta, ese hecho la atemoriza, y todavía más cuando al abrir una puerta ve a su tía María Teresa en pie, con toda la figura mortuoria, quien sostiene un crucifijo en las manos y huye cuando ha sido descubierta

Con la idea fija en convertirla en vampira, el conde Duval ha mordido a Marta, por su parte, Eloisa deposita unos polvos en la bebida de Marta que le provocan la muerte. Durante el velorio un criado se percató que Marta ha movido un dedo, Enrique la revisa y percibe que está viva, los criados confiesan que María Teresa vive y la esconden en los pasadizos de la hacienda, descubren al vampiro y a Eloisa, María Teresa mata a su hermana y Enrique pelea con el Vampiro, quien al ser sorprendido por el día huye a su ataúd, donde María Teresa le clava una estaca en el corazón.



El vampiro, 1957.

Esta película mantiene los preceptos de las películas de vampiros, al menos los de ese entonces, lo que le permitió desarrollar una historia en la que vemos la sensación de inquietud en la protagonista principalmente y en los criados; por otra parte y como

escribimos párrafos atrás, la carencia de servicios, en particular de energía eléctrica, permitió mantener ese tono lúgubre de la película, casi siempre oscuro y en la noche el uso de las velas aumenta ese ambiente sombrío, lo cual facilita las acciones del vampiro y para aparecer y acechar a la familia de Marta, obviamente también facilita la relación de Eloisa (la tía vampira) con sus hermanos hasta que es descubierta por el doctor Enrique Saldívar.

También en la película vemos que los métodos para protegerse del vampiro y para eliminarlo son abundantes, entre ellos se encuentran el agua bendita, el crucifijo, el ajo, la estaca y la luz del día.

En 1957 Fernando Méndez filma *El ataúd del vampiro*, secuela de *El Vampiro*, en esta cinta el director abandonó el campo y trasladó al vampiro al ambiente moderno de la ciudad que regía en la época. También hizo una mezcla de escenarios utilizados en otras películas de terror tanto mexicanas como norteamericanas, por ejemplo recordemos que el vampiro habita en un viejo museo de cera del que sale para ir al teatro donde trabaja Marta (Ariadne Welter) como bailarina.

Aprovechando la existencia del museo, el director también recrea el ambiente con armas antiguas, las que resultan útiles a los protagonistas (Robles y Salazar) para entablar una pelea con espadas, herramientas que resultan favorables para Enrique (Abel Salazar) pues con una lanza logra atravesar el corazón del vampiro cuando se convierte en murciélago y de esa manera termina con él.

Más adelante Germán Robles filmó una serie de películas en las que el personaje principal era precisamente un vampiro, pero en esas cintas ya no fue el conde Duval sino interpretó a un descendiente del mago Nostradamus. Las películas que conforman esta zaga son: *La maldición de Nostradamus*, *Nostradamus* y *el destructor de monstruos*,

Nostradamus, el genio de las tinieblas, La sangre de Nostradamus y El testamento del vampiro, todas ellas se realizaron en 1959 y fueron dirigidas por Federico Curiel.

En 1961 Miguel Morayta dirige la película *La invasión de los vampiros*. Esta historia se desarrolla en el siglo XIX, cuando en cada noche de luna llena Eugenia (Erna Martha Bauman), una vampira, atrae a hombres a la Laguna Negra y los mata o los convierte en vampiros. Por su parte se encuentra en doctor Ulises (Rafael del Río), quien es especialista en ciencias ocultas y gracias a ello ha creado una medicina que cura el vampirismo.

En *La invasión de los vampiros* como lo describe García Riera: ... *con muchas telarañas, claro y con el gracioso escudo de los Frankenhausem; sobre fondo negro, calavera, letra F, vampiros animales, corona*, se intenta crear un ambiente de espanto cuando los vampiros (a los que en la cinta llaman “vampiros-muertos”) caminan con la estaca clavada en el pecho, pero al final son destruidos cuando el doctor Ulises inyecta la medicina compuesta por ácido bórico, que termina con el vampiro Frankenhausem (Carlos Agosti)y, como consecuencia, con todos a los que él había transformado en vampiros.

En 1962 se rodó la primera parte de *La invasión de los vampiros* titulada *El conde Frankenhausem* con la dirección de Miguel Morayta. En esta cinta el vampiro Sigfrido von Frnakenhausem (Carlos Agosti) se desenvuelve en el siglo XIX, tiene su mansión en donde vampiriza a varias mujeres, hasta que es descubierto por Ricardo (Raúl Farell), pero el vampiro se convierte en murciélago y convierte en vampiro a Eugenia (Erna Martha Bauman).

Este vampiro termina la película como un ser que se mantiene libre, a él no le clavan una estaca en el corazón ni es muerto por la luz del sol; lo cual lo convierte en un vampiro triunfante y será en su secuela cuando sea vencido.

b) *Santo “el enmascarado de plata” contra los vampiros*

Como referimos párrafos atrás, el luchador conocido como el Santo, encarnó en estas películas de vampiros al bien, la contraposición al mal, la dicotomía bien-mal, vida-muerte, blanco-negro, en este caso, la máscara plateada funcionaba, en algunas películas, como un elemento útil para eliminar a los monstruos.

Uno de los primeros enfrentamientos que tuvo este personaje ante estos seres bebedores de sangre fue en la película *Santo contra las mujeres vampiro*, realizada en 1962 bajo la dirección de Alfonso Corona Blake. En el filme vemos recursos empleados en otras cintas de terror como por ejemplo la presencia de ancestros de este luchador que vencen a las vampiras.



Zorina en busca de la sucesora.
Santo contra las mujeres vampiro, 1962.

En la película observamos a las vampiras que han dormido en sus ataúdes durante 200 años, pero en el siglo XX despiertan porque se ha cumplido el tiempo para que Zorina (Lorena Velázquez) sea sustituida como reina de los vampiros y, según la época, es el turno

de Diana (María Duval), hija del profesor Orloff (Augusto Benedico), para ser coronada como reina de las vampiras.

Tundra (Ofelia Montesco) y Zorina, ayudadas por sirvientes que también son vampiros, secuestran a Diana para celebrar su ritual, Santo lo impide en varias ocasiones pero al final logran secuestrarla, en ese momento el profesor Orloff, quien es egiptólogo, recurre a la lectura de unos antiguos jeroglíficos en los que se indica el lugar preciso de la guarida de los vampiros. Santo llega al lugar, lucha contra los monstruos, los vence quema los ataúdes y así termina con los planes de Zorina para crear un mundo de vampiros.



Santo contra las mujeres vampiro, 1962.

En esta película las vampiras conviven con los seres humanos por la noche de manera normal, acechan a sus víctimas para atacar y se valen de la belleza propia para llamar la atención de sus presas, hombres principalmente. Los espejos funcionan aquí para revelar la verdadera personalidad de los entes vampíricos, ya que los muestra como seres muertos, en el reflejo vemos a dos cuerpos carcomidos por el tiempo, secos, sin vida.

En 1967 José Díaz Morales también realiza el filme titulado *El Barón Brákola*; la historia mantiene los parámetros de *Santo contra las mujeres vampiro*. Exactamente doscientos años antes, el Barón Brákola (Fernando Óses) pide en matrimonio a la joven

Rebeca (Susana Robles), ante la negativa de su padre, Brákola busca convertirla en vampiro no sin antes enfrentar al caballero enmascarado, ancestro del Santo, quien lo vence, pero el vampiro toma a Rebeca y la convierte finalmente en vampiro. Brákola vuelve a la vida en 1965 e intenta consumar sus planes con Silvia (Mercedes Carreño), descendiente de Rebeca, pero también se encuentra con Santo quien al igual que su antecesor, aniquilará al vampiro.



Santo, el enmascarado de plata.

La directriz de ese ir y venir en el tiempo continúa en la película rodada por René Cardona en 1968 y que lleva por título *El tesoro de Drácula*. En ella Santo se ha vuelto inventor de un túnel del tiempo a través del cual envía a Luisa (Noelia Noel). La chica llega a finales del siglo XIX, periodo en el que varias mujeres jóvenes han muerto a causa de una extraña anemia, Luisa se ve afectada por esa enfermedad. Cuando su padre en el siglo XIX, el profesor Soler (Jorge Mondragón), llama al doctor Van Roth (Fernando Mendoza) para revisarla, encuentra dos piquetes en el cuello.

El vampiro conocido como el doctor Alucard o Drácula, interpretado por Aldo Monti, lleva a Luisa a su escondite para convertirla en vampira, pero el doctor Van Roth y el padre de Luisa clavan una estaca en el corazón del vampiro y lo matan por un periodo de 100 años aproximadamente.

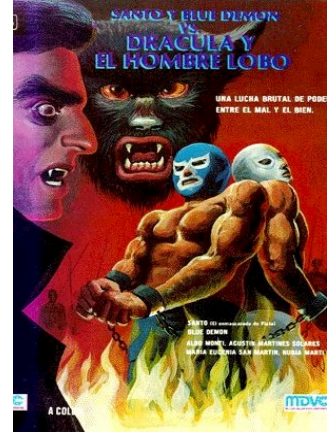
Santo regresa a Luisa al siglo XX para que le indique el lugar donde está el vampiro, pues en ese sitio existe un tesoro del vampiro y al encontrarlo será dedicado a los pobres. El vampiro resucita y pelea contra el Santo quien con la ayuda de otros luchadores lo vencen.

Aunque los lineamientos de la cinta no varían mucho, por así decirlo, lo más comentado de esta película es la versión exportada en la que hay desnudos y el vampiro bebe la sangre de sus víctimas de otra parte del cuerpo y no precisamente del cuello.

En 1970 Federico Curiel realizó la secuela de *Santo contra las mujeres vampiro*, ahora con el título de *La venganza de las mujeres vampiro*, ésta desarrolla prácticamente la misma trama y utiliza los mismos recursos cinematográficos que en su primera parte, es decir, la vampira, que en esta secuela lleva el nombre Mayra (Gina Romand), fue vencida en el pasado por un ancestro del Santo, es revivida en el siglo XX y despierta con el propósito de vengarse del luchador enmascarado.

Mayra recluta a varias personas que ha convertido en vampiros. En el momento en que ataca a otra víctima, Santo aparece y pelea con sus servidores y cuando está a punto de atrapar al vampiro, ella se convierte en murciélago. Santo encuentra el escondite de los vampiros y les clava una estaca en el corazón. En cuanto a la condesa Mayra, a ella la sorprende el amanecer y al momento de recibir los rayos del sol se convierte en cenizas.

En 1972 Miguel M. Delgado recurrió a la mezcla de monstruos (como lo hicieron otros directores de películas de terror) en la cinta de nombre *Santo y Blue Demon contra Drácula y el Hombre lobo*. En esta ocasión reunió a los luchadores Santo y Blue Demon por el bando de los buenos, mientras que por los malos, al vampiro Drácula y al Hombre Lobo.



La historia nos muestra como ambos monstruos son importados de Transilvania en sus respectivos féretros por el jorobado Eric (Wally Barrón)) que tiene como idea revivirlos para apoderarse de sus tesoros. El Vampiro y el Hombre Lobo son trasladados de sus castillos tenebrosos a una cueva en la que hay algunos toques de tenebrosidad representados por unas cuantas telarañas y cabezas que sacan fuego. En el combate entre luchadores y monstruos, Drácula y el hombre lobo caen a una especie de barranca llena de estacas y ahí son eliminados muy al estilo de la película *Los ritos satánicos de Drácula* (Alan Gibson, 1973).

La incursión del enmascarado de plata en las películas de vampiros fue un aporte del cine mexicano. Al considerar a un personaje reconocido en el deporte de la lucha libre, popular entre el pueblo, se da la oportunidad al Santo de ingresar al mundo fantástico y sobrenatural que permite recrear la cinematografía; asimismo este medio le permite a este luchador adquirir una fuerza que lo convierte en un ente invencible, casi no duerme, es inventor de medios que le permiten establecer comunicación con aquellos que solicitan su ayuda y, finalmente, también inventa máquinas del tiempo para conocer el pasado y enfrentar el presente del que sale victorioso..

c) *El vampiro desmitificado*

En algunas cintas el personaje vampírico salió de su tradicional castillo transilvano para llegar a viejas haciendas y grutas. Estos escenarios predominantes en la mayoría de las cintas ya no fueron tan importantes en las películas rodadas posteriormente, ya que a los directores les pareció más importante ubicar a sus vampiros en otros lugares. Ellos desarrollaron fórmulas en las que este personaje pudiera interactuar en otros contextos más allá de los que se venían presentando filmes de antaño.

En 1971 Rafael Corkidi dirigió la película *Ángeles y querubines*, en ella se presenta una trama que hace referencia a la creación del mundo, el director utiliza los nombres de Adán (Pablo Corkidi) y Eva (Lea Corkidi) en dos niños, personajes de la cinta, y muestra cómo él se imagina el paraíso y recrea la imagen de una manzana, elemento que representa la tentación del hombre y su caída del paraíso mismo.

Aunque en esta película, como dijimos antes, no hay un tenebroso castillo, retoma un poco de la estructura que guió a otras cintas como es la llegada a la región de una familia extranjera conformada por el doctor Ismael (David Silva), su hermana Gabriela (Ana Luisa Peluffo) y su hija, sobrina del doctor Ismael, Ángela (Helena Rojo).

Cristián (Jorge Humberto Robles), hijo de don Jacobo Marroquín (Roberto Cañedo), visita a la familia recién llegada y se interesa en Ángela, con quien mantiene un romance. Ante la situación, don Jacobo rechaza el noviazgo de su hijo con Ángela, quien resulta ser una vampira al igual que su madre Gabriela. Cristián llega a su casa y encuentra su padre muerto y desangrado, situación por la que atraviesa el joven protagonista cuando es llevado por su esposa Ángela a Gabriela, quien bebe la sangre del Cristián ante la mirada de satisfacción de Ángela.

En esta película se utilizan en sus escenarios una mezcla de épocas y de costumbres de las que José Antonio Alcaraz comenta:

*El contexto en que se desarrolla la historia resulta fascinante; ese ambiente judeo-cristiano, sefardí-mexicano-hispánico, a medio camino entre el medieval, el Renacimiento y la Alemania de Bismarck, que logra crear un verdadero film gótico.*⁵²

Esta cinta fue premiada en 1972 en los festivales de Karlovy Vary por su calidad técnica y recibió el premio Avelino en Italia por la mejor fotografía.

Juan López Moctezuma realizó en 1974 la cinta *Mary Mary, Bloody Mary*, la segunda del director además de seguir con la tendencia de lo esotérico, también podría tener cierta similitud con la cinta *Martín* (George Romero, 1978, Estados Unidos).

Mary (Cristina Ferrarre) es una pintora norteamericana que se encuentra en México. Durante su estancia ocurren varias muertes, todas ellas causadas por Mary. Primeramente cuando tiene relaciones sexuales con un hombre, Mary lo mata con un prendedor y bebe su sangre, posteriormente con un café droga a un pescador herido por un tiburón, la vampira lo acuchilla y bebe su sangre. Más adelante hay una escena donde Mary se baña con Greta (Helena Rojo), ambas están desnudas y se besan, sin embargo, a Greta también la mata y la desangra.

Al respecto de esta película Emilio García Riera comenta:

*Mientras se prodiga la sangre, aun en charcos, y se procura una suerte de horror estético con apoyo en símbolos sexuales y en arte popular mexicano (Ferrare y David Young quedan impresionados por la Coatlicue)....*⁵³

⁵² Citado por Emilio García Riera en *op. cit.*, t. 15, p. 231

⁵³ Citado por *Ibid.*, v.17, p. 46

La vampira de esta película, al igual que los personajes vampíricos tradicionales, requiere de sangre, pero ya no necesita su ataúd ni tierra de Transilvania o esperar hasta la noche para atacar a sus víctimas y no digamos que sea fundamental para Mary tener una mirada seductora e hipnotizante, simplemente necesita un prendedor o un poco de narcótico para tener a placer a sus víctimas y beber su sangre como mero alimento sin esperar en convertir a alguien en súbdito o novio de ella

En 1975, también bajo la dirección de Juan López Moctezuma, se filma la película *Alucarda, la hija de las tinieblas*, en ella se crea un ambiente correspondiente al siglo XVIII en el que hay oscuridad y la religión imperante en la época dicta las normas de conducta; además el filme presenta algunos elementos ya utilizados en la película anterior de López Moctezuma, *Mary Mary*, *Bloody Mary*, como son las escenas lésbicas.

La historia se desarrolla en el año de 1750 en un convento, en él habitan dos mujeres jóvenes cuyos nombres son Alucarda (Tina Romero) y Justine (Susana Kamini). Alucarda es una mujer apasionada por las obras de Sade que comienza a relacionarse con Justine. Con el paso del tiempo, Justine recibe la influencia de Alucarda hasta que la conduce a una muerte aparente, sin embargo, Justine vuelve a la vida emergiendo de un ataúd lleno de sangre.



Alucarda, 1975.

Siguiendo las normas de ese tiempo, ambas mujeres son perseguidas por la Iglesia, exorcizan a Justine y acaban con Alucarda. En este filme se observan elementos de la cinta *Amores de vampiro* (*The Vampire Lovers*, 1970, Inglaterra).

La referencia de títulos hecha hasta ahora, ha sido con base en la catalogación que hizo de ellas Emilio García Riera en su *Historia documental del cine mexicano* para considerarlas como películas pertenecientes a la categoría del cine de terror. En los años correspondientes a las décadas setenta (años finales) y ochenta no hay películas de vampiros que pudieran considerarse dentro de esta categoría, más bien las cintas donde aparece el vampiro corresponden, principalmente, a la categoría de la comedia e incluso este personaje no es el protagonista de las mismas sino los actores cómicos.

Fue hasta 1992 cuando encontramos de nueva cuenta a este personaje una película a la que se le considera dentro del cine de terror y al mismo tiempo se mantiene al personaje vampírico fuera de su hacienda semifeudal, de sus grutas enclavadas en el monte, de sus extraños caminos y de su ataúd lleno de tierra Transilvana.

En ese año el director tapatío Guillermo del Toro realiza *La invención de Cronos*. La película inicia precisamente presentando el origen de esa quimera. Ésta fue inventada por Uberto Fulcanelli (Mario Iván Martínez), un alquimista de la Edad Media, que tenía la finalidad de obtener la vida eterna, lo que consiguió durante cuatro siglos. En la primera mitad del siglo XX en una vieja construcción en la que se encontraba Fulcanelli, hubo un derrumbe en el que una varilla atraviesa el corazón del alquimista y termina con su vida.

Años más tarde, el propietario de una tienda de antigüedades de nombre Jesús Gris (Federico Luppi), posee entre sus mercancías una vieja estatua con forma de arcángel, la cual llama la atención de un comprador. Jesús, al percatarse de ello revisa la estatua, claro

para aumentarle el precio, y en esa búsqueda encuentra un hueco en el que se halla un pequeño bulto, lo saca, cierra la tapa y vende la figura a su comprador.

Horas después cuando el anticuario examina esa especie de joya contenida en el arcángel, recibe accidentalmente el piquete de un agujijón; inicialmente no sucede nada, pero en el transcurso del tiempo, Gris ansía ser agujijoneado con cierta frecuencia por el extraño invento.



La invención de Cronos, 1992.

Posteriormente, siente el deseo de beber sangre, deseo que satisface durante la fiesta de año nuevo, a la que acude con su esposa Mercedes (Margarita Isabel). Cuando hay un pleito en el mismo lugar, uno de los involucrados sangra de la nariz, éste se va al baño para evitar la hemorragia y deja algunas gotas de sangre en el suelo; Gris siguió al hombre hasta el baño, en cuanto el golpeado abandona el sanitario, Jesús desea beber la sangre con tal ansia que se inclina en el piso y con los dedos junta, como un succulento manjar, las pequeñas gotas de sangre.

En este filme observamos a un vampiro diferente a los que habíamos conocido en otras realizaciones cinematográficas, el director nos exhibe a un vampiro más familiar, se trata de una persona normal, de alguien que padece ante la ausencia de su hijo y tiene que responsabilizarse de su nieta Aurora (Tamara Shanat), situación familiar muy común a partir de finales del siglo XX y en nuestros días, en las que los abuelos, por cualquier razón, se han convertido en padres de los nietos.

Asimismo, se nos presenta a un vampiro que tiene que trabajar para mantener a su familia y enfrentar las experiencias cotidianas a las que hoy en día se enfrentan muchas personas como son la crisis económica, el desempleo, la contaminación, el tráfico. En otras palabras, el director crea a un vampiro más humano porque ahora los terrenos del vampiro ya no son castillos, grutas o ataúdes, si no que ahora su habitación es un lugar más siniestro, la misma ciudad de México con toda la complejidad que la conforma.

En los años más recientes existen algunos títulos⁵⁴. Entre ellos se encuentra la película de Juan López Moctezuma *Yo el vampiro*, realizada en 1993.

En 1995 Gilberto de Anda filma las películas *Armagedón: el ángel de la muerte* y *Colmillos de furia*. Por su parte Marcos Villaseñor realiza la película *Hijos de la noche*⁵⁵.

La imagen del vampiro en el cine mexicano ha sido trabajada en diversas formas que van desde la presencia de un vampiro elegante que duerme en ataúdes llenos con tierra de Transilvania hasta aquellos que abandonan sus aterradores castillos para llegar a un lugar quizá más aterrador como es una ciudad llena de complicaciones.

⁵⁴ <http://membres.lycos.fr/gimena/mexico.html>

⁵⁵ http://www.storiamedievale2.net/Vampiria/Film/Vampiri/Hijos_noche.htm

No obstante al vampiro se le mantiene como la representación de diversos tiempos en nuestro país; lo vimos a principios del siglo XX, llegó la mitad de la centuria en plena época de modernización hasta llegar a nuestra actual condición social. El vampiro se conserva siempre actual, mantiene la vigencia como seguramente la salvaguardará en los próximos años, tal vez pensemos que serán nuevas propuestas cinematográficas, pero en realidad, será un nuevo contexto en el que nuestro personaje bebedor de sangre de desarrolle.

IV.- LA ESTÉTICA DEL MIEDO EN EL CINE DE VAMPIROS

Como hemos visto en los capítulos anteriores, el cine de vampiros ha estado presente desde el inicio de la cinematografía hasta nuestros días y seguramente continuará mientras el cine exista; para ello tendrá que mutar, adaptarse al contexto en el cual le ha tocado vivir, como dice Erwin Panofsky: *Un mito evoluciona en la medida en que una comunidad centra en él sus necesidades.*⁵⁶

A través del cine el vampiro ha fortalecido su presencia, precisamente y gracias a que ha sabido desenvolverse en los contextos que le han tocado vivir, podría pensarse que ha modificado su personalidad, sin embargo, el sentimiento de terror y el miedo que provoca no cambian.

El miedo, como escribimos antes, es una reacción humana ante algo que puede afectar nuestra condición física o emocional y es una forma de defensa ante lo que nos asusta. Ese miedo fue retomado por escritores y cineastas, particularmente; le dieron una imagen y la manejaron libremente según lo que ellos deseaban expresar.

En muchos casos la acción de sentir miedo se convirtió en un sentimiento placentero si consideramos que esta alteración dejó de ser solamente una representación inquietante, sino que se transformó en una sensación de tranquilidad causada por la liberación del miedo radicado en el individuo, ya que el hombre pudo ver a los fenómenos que lo asustaban frente a frente. Al respecto Carlos Losilla apunta que:

El arte, en este sentido o digamos cierto tipo de arte, incluido aquel en el que se enmarca la representación de lo horrendo, actúa siempre como un espejo de la realidad, y por tanto como espejo del lector o espectador, por lo que todo lo que

⁵⁶ Citado por Vicente Quirarte en “Sintaxis del vampiro. Una aproximación a su historia natural”, *Ciencia y desarrollo*, 123, julio-agosto, 1995 p. 22

*muestra ante sus ojos acaba diciéndole algo acerca de él o de sus deseos prohibidos.*⁵⁷

Esas proyecciones, como acota la cita anterior, muestran un contexto familiar para quienes admiran una creación, especialmente una película de terror, no buscan enseñar ni cambiar nada, simplemente reproducen los miedos corporeizados del hombre. Carmen Balzer dice que *si un arte que intentara enseñar al mismo tiempo que producir un placer estético, mejorar las costumbres o provocar la religiosidad tanto como agrado, perdería por eso mismo su valor auténticamente artístico.*⁵⁸

Desde ese punto de vista, consideramos que el cine de vampiros no pretende enseñar nada más que la realidad humana, no busca mejorar ni modificar las costumbres de una sociedad. Los deseos y represiones inmersas en el ser humano (en este caso en el espectador) se reflejan en las películas de vampiros. Sin embargo, para que genere placer la acción de ver una película de vampiros, hay que entrar a esa atmósfera y creer en la posibilidad de su existencia en alguna forma. *Dicho de otro modo. Nadie puede experimentar la sensación de horror y placer que provoca el vampiro si no se cree, al menos mínimamente, en su existencia.*⁵⁹

Varios realizadores creyeron en la existencia de vampiros y los ubicaron en los escenarios acordes a la época en que se realizaron las películas. Como ejemplos podemos citar varios títulos ya tratados en este trabajo anteriormente, como *Nosferatu* de Murnau que existió durante el periodo posterior a la Primera Guerra Mundial; el *Drácula* de

⁵⁷ Losilla Carlos, *op. cit.*, p. 23

⁵⁸ Carmen Balzer. *Arte, fantasía y mundo*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1975, p. 38

⁵⁹ Vicente Quirarte, *op. cit.*, p. 19

Browning después de la crisis económica de 1929; el *Drácula* de Fisher de mediados del siglo XX; *El Vampiro* mexicano encarnado por Germán Robles; el *Nosferatu* de Herzog; los diversos vampiros a los que enfrentó *El Santo*; el Conde Barlow en *La hora del vampiro* de Tobe Hopper; el *Drácula* de Francis Ford Coppola; el vampiro de la película *La invención de Cronos* de Guillermo del Toro, entre muchos otros vampiros que han existido y también otros vampiros que surgirán en los tiempos venideros.

A) Dos vampiros, un mismo miedo

El personaje del vampiro dentro de la cinematografía de terror ha estado presente en muchas épocas de la historia del hombre, ha sabido utilizar los medios que le ponen los directores de las películas para angustiar a sus víctimas y alimentarse de ellas; sin embargo, también ha sido el medio a través del cual los hombres atormentados se liberan de sus miedos a través la aniquilación del monstruo.

Con esta idea pretendemos hacer un mero ejercicio comparativo entre dos películas que por sus títulos y lugares de realización nos harían pensar que las diferencias entre ellas son enormes y nada tiene que ver la una con la otra; no obstante, vemos la similitud en ambas y en los personajes que encarnan al vampiro, principalmente en la necesidad que tienen de beber sangre y en la emancipación que trae a las víctimas la muerte del personaje.

Las películas elegidas para este último capítulo son realizaciones contemporáneas entre ellas y a nuestro tiempo, las dos fueron hechas y estrenadas en el mismo año; ambas presentan el mito del vampiro con las diferencias lógicas debido a las épocas en que se desenvuelven las tramas. Hablamos de la película *Drácula*, dirigida por Francis Ford

Coppola y de *La invención de Cronos*, realizada por Guillermo del Toro, estos filmes datan del año de 1992.

a) *Drácula, de Francis Ford Coppola*

Antes de referirnos a la película, es conveniente comentar que la novela *Drácula* de Bram Stoker retoma las características pertenecientes a otros vampiros existentes en la literatura antes de la aparición de esta novela y, al mismo tiempo, el texto puede ser apreciado como un compendio de la literatura de vampiros. Con base en esta idea podemos plantear de igual manera que el director Francis Ford Coppola llevó ese inventario a la pantalla, lo que le brindó la oportunidad, a él también, de hacer una especie de recapitulación del cine de vampiros y al mismo tiempo nos invita a la relectura del escrito de Stoker.

Coppola hace una película sobre el mito de Drácula en la que respeta el origen del monstruo planteado en el escrito original y lo expone en el inicio de la cinta a través de la *voz en off* de Anthony Hopkins. El filme nos ubica en el año de 1462 cuando los turcos invadieron Constantinopla y buena parte de la Europa central; asimismo destaca la participación de un gran guerrero perteneciente a la orden de los draculea llamado Vlad Tepez (Gary Oldman), el cual se caracterizó por ser un sanguinario combatiente que espetaba a sus enemigos.

Para terminar con la introducción de la cinta, el director exhibe la muerte de Elizabeth (Wynona Rider), la amada de Vlad; ella fue engañada por los turcos y, creyendo que Drácula había muerto, se suicidó lanzándose al río; ese fue el motivo por el cual Vlad

Tepez renunció a la defensa de la Iglesia y eligió beber sangre para rebasar los límites de la muerte y vengar la defunción de su amada.



Francis Ford Coppola.

Cuatro siglos después, en 1897 (cabe recordar que fue el año en que Stoker publicó *Drácula*), movido por el interés de comprar propiedades en Londres volvemos a tener noticias del Conde Drácula.

Jonathan Harker (Keanu Reeves) es elegido para cerrar el trato con el *excéntrico Conde Drácula*, como lo califica su jefe. Él realiza el viaje a Transilvania para tramitar la venta de diez casas en Londres para el Conde.

El miedo que se le tiene a Drácula en esta película se percibe desde el principio de la misma en los habitantes de la región; ellos llevan a Harker al desfiladero de Borgo, camino determinado por el Conde para conducirlo a su castillo. Los lugareños le proporcionan fetiches para protegerlo del peligro que se aproxima y huyen despavoridos para no encontrarse con su malévolo vecino.

En su camino al castillo de Drácula, Harker es custodiado por una manada de lobos los cuales acompañan al carruaje que lo transporta, él observa a un infierno azul que desaparece mientras atraviesa las enormes rejas. Al llegar a la fortaleza se advierte la presencia de la muerte, la oscuridad, el castillo derruido, la zona alejada de la población y la imagen de un hombre anciano.



Yo soy Drácula.

Drácula respeta esa premisa en la que el vampiro no se acerca a su víctima hasta que ella lo invita, en este caso él pide a Harker ingresar al castillo por su propio pie y voluntariamente.

Una vez que entra en contacto con su invitado, Drácula manifiesta el concepto que tiene de sí mismo, el cual es la de un ser poderoso que añora el dominio del que gozó tiempo atrás.

*¡Los dráculos tenemos motivo de orgullo!
¡Qué diablo o bruja puede compararse con Atila cuya sangre fluye en estas venas!
La sangre es un bien muy valioso en estos días.
Los días de guerra han terminado.*

Las victorias de de mi gloriosa estirpe ya no son más que un relato.

Esta apreciación nos induce a pensar que el miedo hace fuerte a los vampiros y también nos confirma que su presencia ocurre en épocas críticas para el hombre como por ejemplo la existencia de guerras a las que alude el conde.

Durante la estancia de Jonathan en el castillo el miedo va haciendo presa de él cuando observa las características físicas de su anfitrión. El Conde posee una fuerza que no es acorde a la de un anciano, tiene pelos en las palmas de las manos, aparece extraña y silenciosamente en las habitaciones y camina por los muros del castillo.



Coppola utiliza las sombras, al estilo de Murnau.

Asimismo, Jonathan se percata de la extraña sombra que acompaña al Conde, decimos acompaña porque su movimiento es independiente a las acciones del vampiro; esa figura está presente desde que el Conde recibe a su invitado, por ejemplo, cuando Drácula se percata de la fotografía de Mina, es precisamente la sombra quien la toca y derrama tinta encima del retrato.

Ante la reacción del Conde cuando ve la imagen de Mina, Harker expresa:

Esa manera de mirar la foto de Mina me llena de terror.

En el castillo existen elementos lúgubres que inquietan a Jonathan, pero al mismo tiempo le provocan curiosidad, la cual se acentúa cuando el vampiro le prohíbe visitar otros aposentos, ya que *el castillo es viejo y tiene malos recuerdos*, le dice el Conde a Harker, sin embargo, él desobedece el consejo y visita otras habitaciones hasta encontrarse con tres hermosas mujeres vampiro que provocan en él una sensación de inquietud, deseo y placer que concluye con la aparición de Drácula para reprenderlas; pero cuando les da como cena a un bebé para que beban su sangre, el miedo genera en Harker un grito aterrador al mismo tiempo que el vampiro desata una siniestra carcajada.



El miedo hace presa de Harker al descubrir a su anfitrión.

Después de viajar a bordo del barco Deméter y terminar con la sangre de la tripulación, Drácula se pasea por las calles de Inglaterra rejuvenecido, elegante y a la moda de la época, sombrero de copa, traje y un fino bastón. El realizador nos muestra toda la

ciudad, los teatros, los hábitos de los ingleses e incluso le permite al vampiro atestiguar los adelantos de la ciencia hasta ese entonces.

En este periodo la ciencia ya tenía importantes avances y no había lugar para creer en seres sobrenaturales como los vampiros. Los avances tecnológicos y científicos desarrollados en esa época casualmente incluyen la invención del cinematógrafo, con lo que se ratifica el vínculo entre el cine y el vampiro, además de que fue un buen pretexto para acercarse a Mina/Elizabeth (Wynona Rider) e intentar conquistarla nuevamente tras perderla cuatro siglos antes.

En este ambiente de innovaciones científicas todo es explicable con base en leyes y fundamentos razonados y comprobados, los cuales permiten al hombre sentir que tiene el control del mundo. De esta manera se llega al momento en que se niega la existencia de un mundo oculto, sobrenatural y, por consecuencia, de seres como el vampiro, personaje que viene a cuestionar el supuesto control del hombre sobre su entorno.

*Tarde o temprano, toda historia de vampiros llega a la frase que niega, categóricamente, su existencia. La historia y nuestra cordura necesitan de esa convicción. Si la fuerza del vampiro consiste en que nadie cree en él, los cazadores de vampiros reales y los amantes de sus historias exigen a sus monstruos que sufran sucesivas metamorfosis, pero que no abandonen su sintaxis original.*⁶⁰

La negación se convierte en una puerta amplia para que Drácula posea a sus víctimas. Así, vemos la constante y extraña pérdida de sangre que sufre Lucy Westenra (Sadie Frost) además de la metamorfosis a la que la conducen esas hemorragias. Su prometido Arthur Holmwood (Cary Elwes), sus amigos Quincey P. Morris (Bill Campbell)

⁶⁰ Vicente Quirarte, *op. cit.*, p. 20

y el doctor Jack Seward (Richard E. Grant) se desconciertan pues no encuentran razones para explicar el padecimiento de la chica.

Sin embargo, la participación del doctor Abraham Van Helsing (Anthony Hopkins) en el caso representa la opción para ver más allá de lo conocido y aceptado tal y como se lo pregunta a Jack Seward: *¿no existen cosas en el universo que no entendemos pero son ciertas?*

Esta pregunta da lugar a la posible existencia de un mundo sobrenatural y desconocido para los protagonistas de la historia; la *extraña enfermedad en la sangre* de Lucy, como lo notifica Seward a Van Helsing en un telegrama, provoca en ellos cierta inquietud que después se traduce en tristeza cuando Lucy muere a su vida humana y, finalmente, constatan la existencia de ese mundo cuando descubren que la chica se ha convertido en un *nosferatu*. Este contexto produjo los elementos necesarios para que los escépticos no lo fueran y asumieran la existencia del vampiro.



Van Helsing: *¿no existen cosas en el universo que no entendemos pero son ciertas?*

Una vez que los cazadores han aceptado que su mundo ha sido invadido por un ente sobrenatural, se aproximan al momento de enfrentarlo. Jonathan nuevamente desafía a sus miedos más escondidos, pues tiene ya una experiencia que le genera esa sensación de terror, como lo afirma antes en su diario, siente terror de volver a ver a Drácula, no obstante está decidido a enfrentarlo y a eliminarlo.

Por su parte, Van Helsing está obsesionado con la historia del sanguinario Vlad el empalador que *espetaba a la gente, hervía sus cabezas y bebía su sangre*; al descubrirlo siente miedo de contraponerse pero también se genera en él cierta sensación de placer por combatirlo, lo que desata en él una serie de carcajadas histéricas al encontrar esa ansiada oportunidad.

Por su parte Jack confirma lo dicho por Renfield (Tom Waits) mientras estaba internado en la clínica para enfermos mentales a su cargo sobre la llegada del vampiro a esa región. Arthur y Quincey mantienen su asombro ante los hechos y colaboran en la persecución del monstruo.

Este vampiro logró involucrarse con la sociedad londinense y sedujo nuevamente a su amada. Poseyó a Lucy y al mismo tiempo actuó como juez, pues la condenó a beber sangre viviente por la eternidad. Es un monstruo que en verdad despierta miedo en quien sabe de su existencia y vemos el intento por someterlo con artilugios cristianos, pero Drácula provoca que se incendie un crucifijo cuando Van Helsing se lo muestra. Aunque antes si retrocedió cuando vio una cruz en el reflejo de la navaja con la que rasuraba la barba de Harker mientras estaban en el castillo, no obstante, el agua bendita que le rocía Van Helsing lo quema y lo obliga replegarse y convertirse en un montón de ratas que huyen de la habitación donde se encontraba con Mina.

Es en ese momento en el cual los protagonistas deciden encarar a ese fenómeno inquietante y empiezan por destruir los cajones llenos de tierra pertenecientes al vampiro y cuando huye lo persiguen hasta Transilvania, donde lo enfrentan, pero el conde ya cuenta con el apoyo de su amada Mina. No obstante Quincey alcanza a atravesar el corazón del vampiro con su cuchillo de plata y hiere a Drácula gravemente. Mina lleva al vampiro adentro del castillo y ahí Drácula le suplica que le otorgue la paz, de esta forma el victimario y las víctimas son libres de su condena terminando así con el mal.

b) La invención de Cronos, Guillermo del Toro

En 1992 Guillermo del Toro crea una película de vampiros diferente a los conocidos y tradicionales filmes vampíricos que se habían realizado hasta entonces en México. El director de *Blade II* (2002) y *Hellboy* (2004) ubica a su vampiro en nuestro presente con los quehaceres cotidianos actuales para sobrevivir en la sociedad mexicana.



Guillermo del Toro.

La película inicia con la explicación del origen del aparato que otorga vida eterna. En 1536 el alquimista Uberto Fulcanelli (Mario Iván Martínez) llega al Nuevo Mundo y es nombrado el relojero oficial del virrey. El inventor crea su instrumento con la forma de un insecto dorado con seis patas que aprisionan la piel y un aguijón a través del cual succiona la sangre.

Esta creación lo provee de vida por cuatro siglos. Pero en 1937 se derrumba el techo de una bóveda y una barra atraviesa el corazón del alquimista, este hecho le provoca la muerte. Su apariencia, como lo dice el narrador al inicio de la película, era la de *un hombre de piel extraña, del color del mármol a la luz de la luna*.

El misterio que rodeaba a ese hombre muerto en el derrumbe fue mantenido en secreto por las autoridades, las cuales se limitaron a subastar las propiedades del alquimista, sin embargo, nunca mencionaron algo acerca de la invención.

En el ocaso del siglo XX encontramos innumerables avances en el pensamiento, en la ciencia y en la tecnología; las esculturas y demás objetos que en su momento fueron de gran importancia para sus propietarios, hoy son reliquias de colección.

En esta centuria encontramos a Jesús Gris (Federico Luppi), un vendedor de antigüedades, un habitante de alguna colonia de la Ciudad de México, su esposa es Mercedes (Margarita Isabel), ella es maestra de baile. Él es abuelo y compañero de juegos de Aurora (Mariana Shanath); la pequeña será su cómplice en la vampirización de Jesús Gris.

Inicialmente podríamos preguntarnos ¿dónde puede ubicarse a un vampiro en este contexto?, no hay castillos ni ruinas, ya no se cree en leyendas ni en lo sobrenatural con la misma intensidad de otros tiempos, cosa que si ocurrió en otras películas mexicanas de

antaño. El realizador ubica la historia en una época donde la sociedad es individualista y no se interesa por los demás.

En *La invención de Cronos*, hay tráfico, fábricas, edificios modernos, los cuales contrastan con las casas viejas y paupérrimas. A simple vista es un entorno conocido por nosotros; captamos la existencia de un mundo “normal” donde el miedo se percibe por la violencia y los asaltos, no por seres salidos de cuentos o películas.

Desde el punto de vista geográfico, el director respeta el origen del vampiro, es decir resalta su origen europeo. Uberto Fulcanelli, de Europa, viaja al nuevo mundo para renovarse en una sociedad naciente, podríamos sugerir que hay similitud con el vampiro de la película *El hijo de Drácula*; en la que el conde viaja a América para beber la sangre nueva de una raza nueva y ya no la del viejo linaje europeo.

El vampiro de *La invención de Cronos*, es ubicado por Guillermo del Toro en un contexto que si bien no son las clásicas ruinas o el castillo transilvano, si podemos hablar de una zona derruida pero por la situación económica de la sociedad en donde se encuentra. El vampiro vive en un mundo común y corriente y su paso por él es indiferente para la gente.

Guillermo del Toro lo coloca en un contexto urbano, en el cual introduce poco a poco una atmósfera oscura, en el mundo de lo desconocido desarrolla a sus personajes y nos presenta a su vampiro. Jesús Gris vive en una casa en la que se nota el paso de los años, al igual que las hojas desprendidas de los árboles en la época otoñal. Este símbolo de lo viejo, las hojas muertas que inundan el patio de las casa de Gris, se traslada a la tienda de antigüedades en la que hay objetos que representan lo arcaico y lo muerto.

Su existencia en el bazar, podríamos insinuar, simboliza el retorno de las épocas añoradas en la cual esos objetos tenían un valor para sus poseedores y en esta época sólo son un remedo de su propia presencia.



Jesús Gris y Dieter de la Guardia.

En otro lugar, vemos el lúgubre y melancólico hogar de Dieter de la Guardia (Claudio Brook). Su habitación se encuentra en una fábrica que representa lo mecánico que es el mundo actual (incluso el instrumento que vampiriza). Su habitación es oscura, está llena de miembros muertos y los que se hayan en su cuerpo *ya están en el menú*.

Jesús es picado accidentalmente por el aparato y desde ese momento se desatan sensaciones nuevas para él como el deseo por beber sangre. No obstante, es descubierto por el anciano de la Guardia e inicia una batalla por la obtención de la máquina del alquimista.

En esa lucha Ángel, sobrino de Dieter, tortura a Jesús hasta que termina lanzándolo con todo y auto a un barranco en el que Gris pierde la vida; ya en el funeral momentos antes de ser cremado, Jesús logra escapar del ataúd y huye a su casa donde lo recibe Aurora como fiel servidora, le prepara un lugar de descanso en el baúl donde guarda sus juguetes,

Jesús le pregunta: *¿para mi?*, la niña asiente y en ese instante entran los rayos del sol a esa covacha, los rayos queman a Jesús y opta por dormir en el baúl.

Ya en la noche, como buena película de vampiros observamos como se levanta lentamente la tapa del baúl mientras Aurora juega en espera de que despierte su amo.

Jesús acude a las empresas de la Guardia para buscar el libro y entender qué ocurre con él, como lo dice en la película: *si lo he perdido todo, quiero saber por qué*, pero despierta el señor de la Guardia y empieza el duelo entra ambos, el anciano enfermo está apunto de atravesar una daga en el corazón de Gris y poder eliminarlo, pero Aurora lo golpea en la cabeza antes de que mate a su abuelo, inmediatamente brota de su cráneo sangre en abundancia ante lo cual Jesús ya no puede contener más su deseo por el vital líquido y se inclina para beber con una voraz hambre ese sustento color carmín.



A pesar de la resistencia, el deseo del vampiro por la sangre se manifiesta.

Ángel está enfurecido porque han maltratado su nariz y busca terminar con el vampiro, esa actitud lo lleva a seguir a Jesús hasta la azotea de la fábrica y se enfrascan en una batalla en la que recibe la advertencia de Jesús: *lo mío sólo es dolor*, momentos

después y con una maliciosa sonrisa avanza hacia Ángel y ambos caen al vacío y el joven de la Guardia pierde la vida.

Después de este acontecimiento, Jesús Gris se deja llevar instintivamente por su condición de vampiro y momentáneamente lo domina su sed de sangre y está a punto de beber la de su nieta Aurora, pero cuando ella le dice con un tono triste: *abuelo*, él se dirige con furia hacia el objeto hasta destruirlo, esta acción debilita a Jesús, él cae moribundo y dice lamentándose: *ay Jesús Gris*, para finalmente morir en su cama ante las miradas de Mercedes y Aurora.



Lo mío sólo es dolor.

Lo oscuro, lo abandonado, lo muerto son algunos aspectos existentes en el mundo “normal y ordinario” para nosotros; no obstante, hay más, es un mundo en el cual podemos ver a esos elementos muertos con una sustancia similar a lo que llamamos vida.

Un vampiro aparenta vivir aunque es ajeno a la vida misma, algunas veces es fuerte y vigoroso, otras no tanto; se siente ajeno a la misma fuerza y da lástima, pero al final es

vampiro; un ser de la noche que ansía sentirse parte de la propia vida, esa vida que también tiene como compañera inherente a la muerte.

B) El miedo, placer estético

El recurso de los que se valen estos dos realizadores para elaborar sus películas es el miedo. Cada director toma ese sentimiento y lo desarrolla dentro de su historia como considera conveniente, mezclando lo cotidiano con lo sobrenatural; toman a esta sensación angustiante como un elemento que se puede mostrar y al mismo mantenerlo bajo control dentro de la pantalla cinematográfica.

Francis Ford Coppola se basa en la novela original pero también toma varios elementos de otras películas para hacer la suya, dándonos así una variedad que resulta interesante pues nos presenta un vampiro realmente poderoso y capaz de producir terror en quienes saben de su existencia.

Coppola muestra a su conde tomando el nombre de un personaje histórico; se presenta ante Wilhelmina Murray como el príncipe Vlad de Sakai, aunque antes fue un guerrero valiente que destruyó a los turcos con su lanza y con su espada.

Ya en su forma de vampiro, por decirlo así, es un anciano vibrante que camina por los muros de su castillo y domina a tres hermosas mujeres vampiro, se transforma en un hombre lobo, en un fluyente vaho verde, en un tropel de ratas; es amo de los elementos naturales pues controla a las tormentas, a los mares, a las tinieblas, a los animales; las plantas se secan y mueren con el sólo paso de su sombra; es dueño de la noche, es un sabio y es un amante deseado por Lucy y amado por Mina.

Esta propuesta que hace Coppola de Drácula muestra la potencialidad que tiene el personaje del vampiro en el cine de terror, pero también le otorga las cualidades pertenecientes al ser humano como son la de expresar sus emociones, la capacidad de integrarse a la masa en la que nos desenvolvemos cotidianamente, lo deseos de someter a un pueblo o a una persona e incluso la capacidad de controlar a los elementos de la naturaleza.

La película se ubica en la Inglaterra victoriana, una época en la que los literatos de entonces mostraban su fastidio por la educación rígida e inclinaron su interés hacia lo maligno, a lo inmoral y lo prohibido. Lo anterior se observa en la película representado en la conducta de Mina; en ella hay cierto recato al que podríamos calificar de reprimido mientras que Lucy coquetea con sus pretendientes que se encuentran en su fiesta. Mina se describe como una novia devota a Jonathan, pero al conocer al Conde hace a un lado esa actitud.



La víctima deja de serlo y se entrega ansiosa al vampiro.

Al principio en ella prevalecen los principios con los que fue educada, pero la domina el deseo por el vampiro. Ese miedo que prevalecía en ella como resultado de la moral de la época y su condición de mujer comprometida para el matrimonio, se vuelve placer al momento en que se deja guiar por sus sentimientos hacia el Conde; ella bebe la sangre del vampiro ansiosamente hasta que es descubierta por la mirada aterrorizada de Jonathan y de los demás cazavampiros.

Drácula accede y es un momento en el que el miedo se convierte en regodeo tanto para ellos como para los espectadores, es decir, al principio hay miedo, inseguridad, pero una vez hecha la invitación al vampiro, éste posee a su víctima con dulzura, convirtiendo el momento de la vampirización en un acontecimiento que genera una sensación de gozo .

En *La invención de Cronos* observamos la irrupción de un mundo sobrenatural en el nuestro desde el momento en que llega a las manos de Jesús Gris la dorada invención que lo convierte en vampiro.

En esta película también persiste un elemento de las películas de vampiros como es la invitación de la ansiosa víctima al vampiro para entrar a la alcoba, a su manera, Gris invita a este vampiro, parte insecto parte mecánico, para que lo posea. El vampiro acepta y bebe la sangre de su víctima; lo hace con sutileza, no hiere, en ese momento Jesús y el aparato son uno.

Cuando Jesús ha sentido la primera necesidad por el objeto, él lo mira con cierto miedo, después lo acaricia, aunque duda, al fin lo vence el deseo y se sienta en las escaleras, da cuerda lentamente al insecto dorado y lo coloca en las heridas provocadas por éste la primera vez que lo picó.

Jesús suplica al ente: *por favor, por favor, por favor, con todo cuidado, por mi alma, por favor* y permite el proceso; el insecto abre sus patas con delicadeza y penetra el aguijón en la carne del hombre, mientras reza un padre nuestro, vemos el dolor en su rostro, pero acompañado de una expresión de gozo, su cuerpo flaquea y se desliza suavemente por las escaleras.



El vampiro y su víctima se funden en uno y la entrega es total.

El director utiliza al personaje del vampiro aprovechando las cualidades que este posee como su ambición por la sangre. Una vez que Jesús Gris ha sido picado por el aparato, siente enorme apetito por la sangre que escurre de la carne cruda guardada en el refrigerador.

Más adelante, en la fiesta de fin de año a la que acude Jesús con su esposa Mercedes y su nieta Aurora, un tipo sufre una hemorragia nasal por *el calor*, dice el afectado. Jesús observa con avidez la sangre derramada en el lavabo, cuando el otro hombre se retira del baño; Jesús la junta con delicadeza y cual succulento platillo está listo para beberla, pero el encargado del lugar, medio ebrio, limpia la sangre frustrando un poco la acción de Jesús, no

obstante queda una poca sangre en el suelo, Jesús se acuesta en el piso viendo la sangre con ansiedad y con hambre por su nuevo alimento, la saborea e ingiere como si estuviera probando un apetitoso manjar.

Guillermo del Toro también retoma elementos que pueden crear incertidumbre o temor como son la oscuridad y la figura de lo muerto en vida; así por ejemplo utilizó al personaje de Dieter de la Guardia, un hombre ansioso de restablecer su salud, ya que su cuerpo está maltrecho a causa del cáncer.

Aunque el miedo es una reacción ante algo que nos asusta, forma parte de nuestro ser, necesitamos de él y al mismo tiempo es indispensable satisfacerlo, en ambas películas lo vemos en el momento exacto de la vampirización, tanto Mina como Jesús Gris, oponen resistencia al principio, pero al final este momento es una reacción natural de sus cuerpos.

Tienen miedo porque no saben qué o quién es el vampiro, pero tampoco quieren huir de él, se vuelve un anhelo ser poseídos, lo cual les ayuda a enfrentar su miedo, lo ubican, lo personifican y lo disfrutan.

Guillermo del Toro nos presenta a un vampiro dividido en tres, el primero un ente mecánico. La segunda entidad es el vampiro exterior, representado por Jesús Gris, que aunque es un viejo anticuario, representa la imagen del vampiro rejuvenecido y vigoroso (después de ser vampirizado) y finalmente, el interior del vampiro, un ser muerto y que acarrea la muerte representado en la figura de Dieter De La Guardia

De esta forma el director maneja el miedo, manifiesta los conflictos del propio vampiro como es el de querer serlo y no, es decir, le da libertad para decidir dejar de serlo y morir. Jesús Gris rechaza esa posibilidad de vivir eternamente y prefiere terminar en el desván ante la mirada de su esposa Mercedes y su nieta Aurora.

Ambas cintas se basan en las muchas otras que se han realizado acerca de vampiros, retoman algunos de los arquetipos conocidos, pero los manejan según su interpretación, sus recursos y su capacidad para el desarrollo de las historias. Muestran además que el vampiro es el personaje representativo del cine de terror gracias a la variedad de personificaciones que se pueden hacer de él y es el que más se adapta al tiempo y al espacio, en otras palabras, el personaje más completo del cine de terror que genera en nosotros miedo y una sensación de placer.

CONCLUSIONES

El miedo es una emoción que con el paso del tiempo aumenta su intensidad debido a que los elementos que lo generan también se incrementan. La sociedad cada vez tiene más miedo de la actual situación de incertidumbre causada por la violencia a nivel mundial. Cada vez es más latente el inicio de una guerra entre naciones por cualquier pretexto. Las invasiones de ejércitos a otros países están a la orden del día, el descontento social en cada país por las acciones de sus autoridades llevan al estallido de revoluciones armadas. Todas estas situaciones tienen en angustia permanente a las personas.

Actualmente nos enfrentamos a la delincuencia, ante la cual las autoridades no tienen la capacidad para frenarla, en cualquier lugar nos toca ver a un asesinado. Además las enfermedades son cada vez más fuertes, matan a más personas y no hay medicinas capaces de contrarrestarlas, pues aunque haya nuevas fórmulas, el mal se transforma y sigue siendo difícil de erradicar. Enfermedades como el sida, el ébola y el cáncer arrasan diariamente con miles de vidas.

La posibilidad de manifestar esos miedos llevó a los cineastas a desarrollar tramas en las que se exponían situaciones y acontecimientos de interés colectivo. Fue posible enseñar a la sociedad los eventos que repercutían en su quehacer diario a nivel nacional e internacional; los ejemplos más notables fueron la Primera y Segunda Guerras Mundiales.

No sólo estos sucesos provocaron intranquilidad en la gente, también la situación económica como la crisis de 1929 o las consecuencias de las guerras mundiales como fue el surgimiento de enfermedades nuevas. Por ejemplo, las bombas atómicas que fueron lanzadas en agosto de 1945, sobre las ciudades japonesas de Hiroshima y Nagasaki, durante

la Segunda Guerra Mundial, fueron causantes de enfermedades en la piel debido a la radiación emitida por los proyectiles.

Asimismo la sociedad atestiguó cambios en las estructuras sociales a mediados del siglo XX como fue la liberación de la mujer, el acceso de los negros a las universidades; la aparición de nuevas geografías y nuevos regímenes de gobierno, es decir más y más situaciones de cambio que en esos años se consideraron hechos que generaban inestabilidad.

Vemos también como la naturaleza es más agresiva con el hombre, quizá en respuesta y como una forma de cobrarle lo que éste también la ha explotado. Esta furia la vemos en los constantes terremotos, huracanes más fuertes, tornados, heladas y sequías.

Las situaciones generadoras de miedo han aumentado y son más violentas. Además de que son ampliamente difundidas por la televisión. Por ejemplo tenemos el simple hecho de que ya nos transmiten el momento preciso de un bombardeo a una ciudad. Así atestiguamos la muerte de miles de personas como si estuviéramos viendo un espectáculo.

Tenemos entonces que muchos de los acontecimientos señalados son muestra de hechos y situaciones que provocan temor en el individuo, por lo que muchas de las películas de vampiros las retoman y les agregan otros ingredientes propios de la cinematografía de terror, en este caso con el personaje del vampiro, que se convierte en transportador de la muerte.

Al inicio de este trabajo, planteamos que el hombre es un ser que imita y eso le estimula y por otro lado le causa placer, incluso si se trata de la admiración de muertos. Esta peculiaridad se observa todos los días principalmente en la televisión, sin embargo, en el cine esas situaciones pueden matizarse a través de las componendas que se hacen en las películas.

Podemos observar que el planteamiento que considera a la acción de imitar se refleja puntualmente en el desarrollo de las películas. Esa oportunidad que tienen los realizadores para tomar a los factores generadores del miedo y manejarlos de tal forma que se conviertan en una representación en la cual se integran elementos imaginados por el director, llevan a establecer la parafernalia acorde al personaje del vampiro.

Asimismo observamos que el miedo a lo desconocido encontró respuesta, gracias a la inclusión de los fenómenos sobrenaturales y fantásticos, en la aparición de figura del vampiro.

En las películas de vampiros, la estimulación del miedo y el mal que llega a una región han sido generados por este personaje.

El miedo es vencido por el mismo miedo, es decir, en las películas la víctima siente miedo, pero sabe controlar esa emoción. Los protagonistas concentran sus energías en protegerse de ese monstruo que ha estimulado ese sentimiento y deciden enfrentarlo hasta eliminarlo, no obstante, esa derrota del vampiro nunca es para siempre, por eso vemos constantes retornos del vampiro en una y otra película; si no es el Conde Drácula, son sus hijos u otros descendientes.

El miedo siempre existirá, por ello, mientras el cine exista seguirá siendo un medio escapista; una vía a través de la cual podremos ver al miedo, pero también sabemos que nos tranquiliza la posibilidad de que éste puede ser derrotado.

Entonces el miedo es utilizado como placer estético no sólo para provocar ese regodeo en los espectadores, sino también en los realizadores porque ambos son miembros de una sociedad, ninguno se excluye y, por consecuencia, ninguno está exento de enfrentar una situación que le acarree miedo; como todos, tendrá que enfrentarlo y buscar la manera de controlar el hecho que lo genera.

Para el director, la acción de hacer reproducciones, escenarios y atmósferas le acarrea gusto, mientras que para los espectadores, el agrado radica en la admiración del trabajo del realizador, por el placer que le provocan las imágenes. Como lo afirma Moritz Geiger (1880-1930): *el placer estético es, en suma un placer de contemplación.*⁶¹

Como se observa en las películas de vampiros de los años recientes, las tramas son más agresivas y existen mayores dificultades para eliminarlos, pues ahora como los miedos son más grandes, por ello, el vampiro se hace más fuerte.

De esta manera, aunque se observó en las películas que el personaje del vampiro representa igualmente a todos los miedos humanos, porque así como éstos aumentan el vampiro es más fuerte, también en las películas se refleja la descomposición social, pues en las tramas, hasta entre ellos se pelean para mantener la supremacía.

El vampiro es un ser poderoso que puede transformarse en diversas formas entre las que encontramos a un murciélago, un lobo, una nube de humo, un montón de ratas, un hombre lobo, un hombre viejo que se vuelve joven, un ser que desea y es deseado, que ama y es amado, es odiado y temido.

Esa existencia se originó en las creencias populares, en los mitos, en las leyendas, en el hablar cotidiano de la gente que daba certificación a la existencia de este monstruo bebedor de sangre, porque él acarrea los males que se presentaban en sus comunidades. El vampiro es un muerto vivo que está presente hasta nuestros días.

Curiosamente su accionar depende de los sucesos producidos por el mismo hombre, como por ejemplo las guerras; sus causas y sus consecuencias son las puertas para que el

⁶¹ Citado por Raymond Bayer, *Historia de la estética*, tr. Jasmin Reuter, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, p.413

vampiro entre a nuestro mundo y se goce del botín, que se fortalezca con el miedo y se allegue de las necesidades que lo mantengan en este mundo.

Al vampiro se le puede crear la historia, los escenarios, su caracterización. Puede ser ubicado en diversas épocas, tiene varias formas de atrapar a sus víctimas, las cuales pueden ir desde lo violento hasta lo sutil y de la posesión hasta la entrega. Incluso con su muerte no sólo libera a sus víctimas, sino que es, a su vez, la liberación del propio vampiro.

Es un ser que provoca miedo y además cuenta con los medios para seguir presente en nuestras vidas esperando la oportunidad para poseernos y dañarnos. Él estimula la sensación de miedo en nosotros, también un sentimiento de odio hacia él que nos conduce al deseo de eliminarlo, de extirparlo de la faz de la tierra para siempre y así librarnos de ese mal. Sin embargo, tampoco queremos desaparecer al vampiro; ansiamos verlo en otros ámbitos, o, simplemente, porque nos gusta que nos asusten.

El vampiro cada vez es más fuerte, ya no lo destruye tan fácilmente un crucifijo, una hostia sagrada, el agua bendita e incluso la luz solar; ahora sabe como aparecer en el día, no cuenta con sus poderes que le brinda la noche, pero puede pasar desapercibido por sus víctimas.

Según puede apreciarse en las posiciones de los directores de cine, a estos vampiros modernos y poderosos hay que atacarlos, acercarse lo más posible a ellos y asestarles el golpe mortal si es necesario; sin embargo pareciera que con cada nueva aparición salen más fortalecidos.

Las renovaciones del personaje, los contextos lo llevan a desenvolverse según el lugar y momento que le toca, podría parecernos que el vampiro abandona sus orígenes, sus mitos; no obstante, es un ser capaz de adaptarse a las épocas sin dejar de lado sus orígenes, es decir, es un mito que evoluciona para mantenerse vigente.

Esa actualidad del vampiro seguirá a la par de los miedos humanos; cuantas más sean las situaciones estimulantes del miedo mayor poder tendrá y será todavía más difícil derrotarlo.

Seguramente continuaremos siendo presa del miedo, el cual seguirá dando materia prima a los realizadores de películas de terror, seguiremos admirando las *representaciones imitativas* a las que alude Aristóteles, y aun nos agrada contemplarlas, pues aunque el mal se incrementa seguirá bajo el control de una pantalla cinematográfica; sin embargo, sería mejor sentir placer cuando el mal sea erradicado no sólo del proyector, sino de la vida real.

BIBLIOGRAFÍA

CITADA:

1. Aristóteles, *Poética*, 2ª. ed. vr. Juan David García Baca, México, UNAM, 2000, (Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).
2. AYALA Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, México, Ediciones Era, 1967, 455 p.
3. BALZER, Carmen, *Arte, Fantasía y mundo*, Buenos Aires, Editorial Ultra, 1975, 271 p.
4. BAYER, Raymond, *Historia de la estética*, tr. Jasmin Reuter, México, Fondo de Cultura Económica, 1965. 476 p.
5. *El cine. Enciclopedia del séptimo arte*, t. 3, San Sebastián, España, Buro Lan S.A. Ediciones, 1973, 240 p.
6. CUETO, Roberto y Carlos Díaz, *Drácula, de Transilvania a Hollywood*, Madrid, Nuer Ediciones, 1997, 338 p.
7. EISNER, Lotte H., *La pantalla demoniaca, las influencias de Max Reinhardt y del expresionismo*, Madrid, Cátedra, 1998, 278 p.
8. FERRERAS, Daniel F., *Lo fantástico en la literatura y el cine. De Edgar Allan Poe a Freddy Krueger*, Madrid, Ediciones VOSA, , 1995, 209 p.
9. FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, 14ª. ed., Madrid, Alianza Editorial, 1981, 240 p.
10. GARCÍA Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, México, Universidad de Guadalajara - CNCA/IMCINE, 1992, 18v.
11. GUBERN, Roman, *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 1974, v. 1

12. ----- y Joan Prat, *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*, Barcelona, Tusquets, 1973, 171 p.
13. HELLER, Agnes, *Teoría de los sentimientos*, España, Ediciones Fontamara, 1989, 315 p. (Colección Ensayo Contemporáneo).
14. LENNE, Gerard, *Le cinema fantastique et ses mythologies*, France, Editions du Cerf, 1970, 229 p. (Collection 7e Arte, 51).
15. ---- *El cine fantástico y sus mitologías*, Barcelona, Anagrama, 1974, 232 p.
16. *El libro de los vampiros*, 4ª. ed., México, Fontamara, 1995, 124 p. (Colección Fontamara, 33).
17. LLOPIS, Rafael, *Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid, Ediciones Júcar, 1974, 422 p. (La Vela Latina/Ensayo).
18. LOSILLA, Carlos, *El cine de terror*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1993, 207 p. (Paidós Studio, 100).
19. LOVECRAFT, H. P., *El horror sobrenatural en la literatura*, 2ª ed., México, Fontamara, 1997, 107 p. (Colección Fontamara, 168).
20. VAX, Louis, *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Madrid, Taurus, 1980, 200 p. (Persiles, 130).

CONSULTADA:

21. ARNHEIM, Rudolf, *El cine como arte*, 4ª reimp., Barcelona, Paidós, 1996, 168 p. (Paidós Comunicación, 80).

22. AUMONT, Jaques et. al, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Buenos Aires-Barcelona-México, Ediciones Paidós, 1983, 313 p. (Paidós Comunicación, 17).
23. BALDELLI, Pio, *El cine y la obra literaria*, Argentina, Editorial Galerna, 1970, 436 p.
24. BAENA Paz, Guillermina, *Manual de técnicas de investigación documental*, México, UNAM/FCPyS, 1970, 93 p.
25. --*Manual para elaborar trabajos de investigación documental*, México, UNAM, 1973, 124 p..
26. --, *Instrumentos de investigación*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1981, 134 p.
27. BOOKBINDER, Robert, *Las películas de los años setenta*, Barcelona, Ediciones Odín, 1982, 288 p.
28. BRODE, Douglas, *Las películas de los años ochenta*, Barcelona, Ediciones Odín, 1993, 287 p.
29. CANO, Pedro L. *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para cine y televisión*, 2ª. ed. España, Gedisa, 2002, 143 p. (Estudios de Televisión 5).
30. CARROL, Noel, *The Philosophy Of Horror Or Paradoxes Of The Heart*, New York, Routledge, 1990, 256 p.
31. *Cien años de cine. Una historia del cine en cien películas, 1925-1944. El cine como fuerza social*, compils. Werner Faulstich/ Helmut Korle, México, Siglo XXI, 1995, v. 2, 425 p.
32. ECO, Umberto, *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*, México, Gedisa, 1984, 267 p.

33. ERREGUERENA Albaitero, María Josefa, *El mito del vampiro. Especificidad, origen y evolución en el cine*, México, UAM/Plaza y Valdés, 2002, 223 p.
34. *Las Fobias*, compilación de Jorge J. Sauri, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1979, (Psicopatología) 254 p.
35. FREUD, Sigmund, *Conferencias de introducción al psicoanálisis*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1991, 461 p.
36. -----, *Más allá del principio del placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras*, 6ª. reimpr., Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1995.
37. GARZA Mercado, Ario, *Manual de técnicas de investigación para estudiantes de ciencias sociales*, 4ª. Ed., México, COLMEX, 1988, 351 p.
38. GATTÉNGO, Jean, *La ciencia ficción*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, 138 p.
39. GONZÁLEZ Pardal, María, *Filmografía sobre el cine de horror*, Cuba, Universidad de la Habana, 1978, 41 p. (Serie Literatura y Arte).
40. GUBERN, Roman, *Máscaras de la ficción*, Barcelona, Anagrama, 2002 (Argumentos, 279) 500 p.
41. KRACAUER, Siegfried, *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1985, 350 p. (Paidós Estética, 2).
42. LÓPEZ-PORTILLO Romano, Paulina, *El horror*, 4ª ed., México, Ediciones Coyoacán, 2000, 205 p. (Diálogo Abierto, 75).
43. MARTÍNEZ Tamez, Héctor, *Los monstruos del silencio. Serial sobre la historia del cine mudo alemán*, México, UAM, dirección de Difusión Cultural, 1984, 108 p. (Molinos de viento, 2).

44. MAYOR, Jorge y Exilia Saldaña, *Apuntes sobre el cine de horror*, pról. de Exilia Saldaña, Cuba, Universidad de la Habana, 1978, 19 p. (Serie Literatura y Arte).
45. MITRY, Jean, *Estética y psicología del cine*. 1. Las estructuras, 3ª ed., México, Siglo XXI Editores, 1986, 519 p.
46. PARDINAS, Felipe, *Metodología y técnicas de la investigación en ciencias Sociales*, México, Siglo XXI, 1984, 188 p.
47. RAMÍREZ Villafañez, Amado, *Un método científico para afrontar el miedo y la tristeza*, Salamanca, Amarú editores, 1997, 138 p. (Psicología, 29).
48. ROJAS SORIANO, Raúl, *Guía para realizar investigaciones sociales*, México, UNAM/ FCPyS, 1985, 274 p.
49. --, *Métodos para la investigación social*, México, Folios, 1983, 122 p.
50. SADOUL, Georges, *Historia del cine mundial, desde los orígenes hasta nuestros días*, 8ª ed. México, Siglo XXI, 1984, 828 p.
51. STOKER, Bram, *Drácula*, 7ª ed., Barcelona, Plaza y Janés Editores, 1995, 458 p. (Los Jet de Plaza y Janés, 200).
52. TESIS (Licenciado en Ciencias de la Comunicación) Saúl Rosas Rodríguez, *El cine de horror en México*, UNAM-FCPyS, 1998, 131 p.
53. TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ediciones Coyoacán, 1994, 141 p. (Diálogo Abierto 16).
54. TORO Guillermo del, *La invención de cronos*, México, Ediciones El Milagro, 1995, 111 p.
55. TOURNIER, Michel, *Gilles y Juana*, Madrid, Alfaguara, 1989, 142 p.

HEMEROGRAFÍA:

CITADA:

56. ESTRADA, Ivett, “El fantasma del miedo”, *Revista de Revistas*, núm. 4200, 27 de julio, 1990, p. 41
57. MEDINA de la Serna, Rafael, “El horror al estilo gore”, *Dicine*, núm. 26, noviembre-diciembre, 1987, pp. 8-11
58. MUÑOZ, Macarena, “Hijas de la oscuridad”, *Casa del Tiempo*, UAM, núms. 70-71, diciembre -enero, 1997-1998, pp. 40-41.
59. NÁVAR, José Xavier, “El miedo en el cine”, *Cine*, núm. 26, junio-julio, 1980, pp. 47-49
60. QUIRARTE, Vicente, “Sintaxis del vampiro. Una aproximación a su historia natural”, *Ciencia y Desarrollo*, núm. 123, julio-agosto, 1995, pp. 18-33
61. RUIZ, Bernardo, “La pasión del vampiro”, *Casa del Tiempo*, UAM, núms. 70-71, diciembre-enero, 1997-1998, pp. 10-15
62. ZEPEDA, Dinorah, “Drácula, un mito erótico”, *Casa del Tiempo*, UAM, núms. 70-71, diciembre – enero, 1997-1998, pp. 28-32.

CONSULTADA:

63. BELFORD, Bárbara, “Drácula, autor de Bram Stoker”, *Casa del Tiempo*, UAM, núms. 70-71, diciembre – enero, 1997-1998, pp. 33-36.
64. CATO, Susana, “Sangre y circo”, *Proceso*, núm. 843, 28 de diciembre, 1992. pp. 56, 58.

65. CHISALITA, Ruxandra , “Drácula de Bram Stoker”, *Dicine*, núm. 51, mayo, 1993, pp. 22-24.
66. DÍAZ Enciso, Adriana, “Víctimas y cazavampiros”, *La Jornada Semanal*, núm. 117, 1 de junio, 1997, p. 4.
67. FE, Marina, “El otro vampiro de Anne Rice”, *Casa del Tiempo*, UAM, núms. 70-71, diciembre – enero, 1997-1998, pp. 37-39.
68. GRACIDA, Ysabel, “Drácula: la seducción del mito”, *El Universal*, 22 de diciembre, 1992, p. 3, Cultura.
69. HAINNING, Peter, “La última cacería”, *Casa del Tiempo*, UAM, núms. 70-71, diciembre – enero, 1997-1998, pp. 16-17.
70. HUERTA, David, “Psicópatas y vampiros”, *El Universal*, 30 de diciembre, 1992, p. 1, Cultura.
71. LÓPEZ Aranda, Susana, “VIII muestra de cine mexicano en Guadalajara”, *Dicine*, 52, julio, 1993, pp. 5-7.
72. MENJÍVAR, Rafael, “Bram Stoker o los vampiros del alma”, *Casa del Tiempo*, UAM, núms. 70-71, diciembre – enero, 1997-1998, pp. 18-21.
73. QUIRARTE, Vicente, “Vivir con el vampiro”, *La Jornada Semanal*, núm. 117, 1 de junio, 1997, pp. 5-7
74. SÁNCHEZ, Francisco, “La sangre no basta. Vampiros en el celuloide”, *Casa del Tiempo*, UAM, núms. 70-71, Diciembre 97- Enero 98, pp. 72-75.
75. TREJO Silva, Marcia, “Guía universal de los vampiros”, *Revista de Revistas*, núm. 4199, 20 de julio, 1990, pp. 46-51.
76. TREJO Silva, Marcia, “El vampiro: su función Social”, *Revista de Revistas*, núm. 4200, 24 de julio, 1990, p. 43.

77. VALLE, José Luis, “Cronos”, *Dicine*, 51, mayo, 1993, pp. 5-6.
78. VILLARREAL, José Javier, “Tres tiempos de vampiros: Gautier, García Márquez y Sarduy”, *Casa del Tiempo*, UAM, núms. 70-71, diciembre – enero, 1997-1998, pp. 22-27.

INTERNET:

79. <http://www.multimania.com/vampiras/vampiras/alucarda.htm>
80. <http://www.terra.es/personal/prometeo/home.htm>
81. <http://www.imdb.com>
82. <http://www.labutaca.net>
83. <http://www.chateaux-france.com>