



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

La poética de lo fantástico en *Veneno para las hadas*

Seminario-Taller Extracurricular
Interdiscursividad: cine, literatura, historia

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas

PRESENTA

Luz Erandy Márquez Vidrio

Asesor: Dr. Jorge Olvera Vázquez

Septiembre, 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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

Una enseñanza que me ha dado la vida es *siempre ser agradecida*, y hoy que tengo la oportunidad de hacerlo descubro que la lista de cosas es larga y los que me han acompañado en esta aventura son muchos, gracias a Dios.

Mi madre me ofreció la esperanza con la que me enseñó a ser fuerte y luchar, pese a que en diversas ocasiones he dudado de mí, ella no se ha cansado de repetirme que siempre puedo. Gracias por tu esfuerzo, por echarme el equipo al hombro, por morir en la línea, por permanecer conmigo.

Mi exquisito poeta, compañero de vida y, sin duda, un ejemplo constante de disciplina y esfuerzo; gracias por tu incondicional apoyo, gracias por tus besos, gracias por tantos años de rítmicos versos y sueños alcanzables. Puños y alas hasta el final de los tiempos.

Mi pequeño Dante, quien pese a mi terquedad, ha llegado a revolucionar mis perspectivas, a revolotear mi cordura, a significar el sin sentido, a descubrir mi sensibilidad, a ser mi hijo. Te amo. Gracias por tu luz, por tu inocencia y por tus sencillos razonamientos libres de telarañas que me han devuelto la claridad.

Mi familia, llena de curiosidades exóticas, de rarezas, de locura y de hiperactividad, ha aligerado la marcha. Tengo un especial agradecimiento a mis hermanas: Karla, quien ha forjado parte de mi personalidad y muchas de mis manías; Chivis, quien se dio a la fuga no sin antes enseñarme a disfrutar de la vida bajo cualquier circunstancia, y con mucho respeto, a mi abuelita Silvia, ejemplo primero de amor y entusiasmo. Todas las mujeres de mi vida, quienes supieron cobijarme y compartirme su cálida caricia en los primeros años. No encuentro palabras para expresar la esperanza que guardo de encontrarme con ustedes más adelante, cuando el cuerpo no estorbe y la luz sea infinita.

A mis niños, Diego y Fer, quienes, junto con Dante, son la razón de las decisiones que tomo, de los caminos que sigo, de los objetivos que alcanzo; les agradezco que me den razones suficientes para continuar. Por supuesto, extendiendo este agradecimiento a mi querido Arturo, el hombre de la casa y desatado viajero, a Javier y su insistencia constante de ampliar las posibilidades. A mi padre por financiar el último epujón y a Concepción, Adalberto y Upo, gracias por adoptarme, amarme y apoyarme siempre.

Gracias también a todos mis amigos pues no me han abandonado y con paciencia escucharon mi sentimiento, respetaron mi duelo y me dieron su ejemplo para saber lo que debía hacer en este proceso: llegar hasta el final y pese a todo.

Finalmente, hoy veo concretado este proyecto gracias a todos los profesores del seminario, quienes me recordaron la importancia de estudiar y reforzaron mis habilidades. Gracias a todos por dar su mejor esfuerzo y hacer lo que les toca por la educación en este país. Guardo un agradecimiento especial por mi asesor Jorge Olvera, quien estuvo ahí a través de sus textos para apoyar en todo lo necesario. Finalmente, a la UNAM, mi orgullo, mi *alma mater*.

ÍNDICE

CAPÍTULO I. La poética de lo fantástico: una mirada desde lo siniestro	6
1.1. LA ESTÉTICA	6
1.2. LA POÉTICA.....	9
1.3. CONCEPTUALIZACIÓN DE LO FANTÁSTICO	10
1.3.1. Vacilación, ambigüedad, incertidumbre	10
1.3.2. Una lectura ni poética ni alegórica.....	13
1.3.3. Subgéneros transitorios.....	14
1.3.4. Entre lo fantástico y la alegoría	16
1.3.5. El discurso de lo fantástico y los temas	17
1.4. LO SINIESTRO: VÍNCULO CON LO FANTÁSTICO.....	30
CAPÍTULO 2. <i>Veneno para las hadas</i> : El filme póstumo del “duque del terror”.....	33
2.1. EL UNIVERSO FÍLMICO DE TABOADA	33
2.2. LA ESTÉTICA DE SU TETRALOGÍA DE TERROR.....	35
2.3. VENENO PARA LAS HADAS.....	42
2.3.1. El género cinematográfico	46
2.3.2. Hacia la posmodernidad.....	49
2.3.3. La bruja	53
CAPÍTULO 3. La poética de lo fantástico en <i>Veneno para las hadas</i>	56
3.1. ELEMENTOS DE LO FANTÁSTICO EN EL RELATO	56
3.1.1. Análisis de la historia	59
3.1.2. Lo siniestro: Verónica y Flavia.....	67
3.2 EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO: UN DISCURSO FANTÁSTICO.....	75
3.2.1. La cámara.....	76
3.2.2. La ambientación	77
3.3.3. La alegoría y <i>Veneno para las hadas</i>	79
CONCLUSIONES.....	82
REFERENCIAS	87

INTRODUCCIÓN

El proceso de esta investigación sobrellevó algunos acontecimientos inquietantes que hoy se tornan transparentes en mi entendimiento. ¿Qué no ha sido este proyecto, de alguna manera, mi propia búsqueda no sólo de respuestas sino de paz? En este punto, preciado lector, debido a mi naturaleza, comprendo que no había otro camino para llegar a ella si no es a través de lo fantástico.

Pero ¿qué es lo fantástico? Existen diversas teorías; unas lo definen como un género, otras lo identifican como un modo o sistema; finalmente esta manifestación literaria ha propiciado diversos análisis con afán de comprenderlo y explicarlo, profundizando en sus particularidades y mecanismos a través de expresiones literarias que en él han encontrado cabida, distinguiéndose de otras por su vínculo con el miedo y la inquietud.

Esta especificidad estética se ha abierto camino en expresiones tan particulares y a él se han vinculado gran diversidad de textos de diferentes lugares y épocas que no han cesado, en la actualidad, de presentarse propuestas que lo deseen abarcar.

Además, no cabe duda de que, al mismo tiempo en que las manifestaciones de lo fantástico literario se han extendido, encontraron expresión a través de otros códigos, ahora visuales, desde el nacimiento del cine. En este ámbito, son muchos los realizadores que han desarrollado en sus filmes historias apegadas a los mecanismos de lo fantástico a partir de la representación de realidades diversas, pero con un tratamiento que busca generar en el espectador esa entrañable sensación de reducción a través de la sorpresa, el miedo o la perplejidad debido al cuestionamiento de la realidad que detona lo fantástico.

Es así que, en México, podemos encontrar directores como Carlos Enrique Taboada quien, después de una prolífica carrera cinematográfica, clausuró su diversidad de trabajos fílmicos, sobre todo los propiamente inscritos al terror, con una austera pero valiosa propuesta cinematográfica como *Veneno para las hadas*, que resulta ser un filme alejado del terror gótico, como han sido catalogados sus

trabajos representativos del género, para sumergirnos en una propuesta visual que usa algunos mecanismos de lo fantástico en su configuración.

Veneno... expresa, de alguna manera, la frontera no siempre clara entre realidad e ilusión, razón e imaginación, mismo planteamiento que se proyecta vertiginoso como un juego desatado entre dos niñas que culminará en un inesperado final que refuerza este sentimiento en el espectador de estar frente a lo inaudito.

Es a través de las particularidades del filme póstumo del “duque del terror” —en tanto al punto de vista adoptado, el acompañamiento sonoro, los personajes como proyección de caracteres opuestos y la creación de atmósferas contrastantes— que el espectador se adentrará en un mundo infantil alejado de lo que otros filmes de clasificación A presentan habitualmente.

Con ello me refiero a que el filme hace notorio que aunque la sociedad, particularmente el adulto (cuya perspectiva en el filme está clausurada) ve inofensiva la influencia de narraciones de ficción como los cuentos de hadas, en la lógica infantil, no siempre es así.

En este sentido, la fantasía o la imaginación, para muchos, sólo formarán parte del estadio cognoscitivo infantil, de las perspectivas incomprensibles del loco, de la alteración perceptiva del drogadicto y dentro de muchas otras anormalidades de la psique; pero en ocasiones logra escapar de estas fronteras impuestas e irrumpe en el cerebro más frío y positivista que no se resigna a que el mundo sea un caos dividido entre lo que podamos conocer y lo que no, entre lo que podemos explicar y lo que escapa de la lógica.

Es así que lo fantástico, antes de que consigamos obtener una respuesta satisfactoria para algunos acontecimientos, impregna la vida cotidiana en más ocasiones de lo que uno cree; incluso después de haber creído obtener criterio y conocimiento suficiente para explicar las cosas, es imposible no enfrentarse a la duda.

A partir de ello, el análisis de las formas de lo fantástico que están presentes en la estructura narrativa del filme *Veneno para las hadas*, y que permean el lenguaje cinematográfico, será el objetivo de este trabajo; lo que

implicará la reflexión en distintos niveles de la configuración del texto, sobre todo verbal, sintáctico y semántico.

Este análisis está abordado desde los planteamientos teóricos que Tzvetan Todorov expone respecto de los elementos que configuran lo fantástico literario y en los que traza de modo general las características que permean este fenómeno como estructura narrativa y que puede manifestar ciertas particularidades en determinada obra literaria. Sin embargo, la expresión de sus recursos no se ha limitado al discurso literario, enfoque tomado por Todorov, sino como ya vimos, ha permeado otro tipo de textos como el fílmico.

Así, algunos de sus recursos han sido trasladados al campo de la cinematografía y a través de su lenguaje los explora. Así, *Veneno para las hadas* experimenta con ellos y logra ser un claro exponente de la incidencia de la poética de lo fantástico en su constitución estructural y formal. Este trabajo intenta identificar algunos de sus elementos más importantes y sus relaciones intrínsecas proyectadas a través de un lenguaje, ya no literario sino cinematográfico.

Cuáles son estos elementos, cuál su distribución en la historia, cómo son representados a través de un discurso visual apoyados del diálogo y la música, son algunas de las cuestiones que se abordan en este trabajo desde una perspectiva personal auspiciada de los planteamientos teóricos desarrollados por Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica*. Que lo disfruten.

CAPÍTULO I. La poética de lo fantástico: una mirada desde lo siniestro

“Vivir también es caminar por un territorio fronterizo entre conocimiento y creencia. Quizás por eso encontramos tan estimulante la tensión y la precariedad que nos induce el fantástico literario”.

Paolo Fava

1.1. LA ESTÉTICA

Lo fantástico ha sido estudiado en la literatura desde el siglo XIX y ha sido motivo de análisis en distintas etapas, pero es a finales de éste siglo cuando cobra una importante fuerza, y aunque ya se presentaban sus antecedentes desde la aparición de la novela gótica en el siglo XVIII y ciertos tratamientos posteriores con el surgimiento del romanticismo, en ambos casos no se puede hablar de literatura fantástica propiamente dicha, aunque ya se comienzan a plantear los ejercicios literarios que dan origen a algunas de sus características principales.

Pero, cuál es el proceso de transición entre éstas corrientes y el surgimiento de lo fantástico propiamente dicho; además, cuál la evolución en el tratamiento de los elementos que conforman lo fantástico para la teoría de Tzvetan Todorov y que repercuten en la impresión de estar frente a un género que propicia para su análisis el desarrollo de una poética. El abordar brevemente estas cuestiones permitirá, al mismo tiempo, generar una concepción estética de lo fantástico que se va matizando a lo largo de este proceso de estudio y su posterior traslado a otras formas discursivas no literarias.

A partir de la señalización que teóricos, como Jorge Olvera, han apuntado de los procedimientos evolutivos que guardan las corrientes señaladas anteriormente, se logra percibir que lo proto-fantástico¹, durante estos periodos,

¹Este término es propuesto por el doctor Jorge Olvera en su tesis doctoral: *Aquelarre en los bosques narrativos: la poética de lo fantástico en los cuentos de Emiliano González*. En: www.penumbría.net/wp-content/uploads/2013/08/tesis-EG.pdf. Consultado en septiembre 2015.

²Esta corriente se inspira en el modelo grecolatino en correspondencia a la revaloración del Renacimiento.

surge como un ejercicio que pretende contrarrestar posturas ideológicas y/o filosóficas opuestas a él, aquellas en las que predominan tendencias racionalistas como las postuladas durante la ilustración y su corriente neoclásica dentro del campo del arte.²

Es a la sombra de este siglo que surge la novela gótica con su particular configuración propia de su contexto sociocultural³ a la que no tardó en acompañar el romanticismo, que:

De manera análoga a otros movimientos artísticos y literarios, el romanticismo es una reacción donde los contenidos imaginarios, sobrenaturales y, en lo general, pertenecientes al ámbito trascendental de la existencia, que habían sido acallados durante el periodo neoclásico, irrumpieron otra vez, pero a partir de una nueva sensibilidad. Lo gótico presagiaba ya nuevas condiciones de creación en lo literario.⁴

En este sentido, los límites precisos entre lo romántico y lo fantástico no son evidentes; asimismo, junto con el gótico, “representan tres ejes estéticos que engloban el mismo principio: tendencia no mimética en lo representacional y una intencionalidad transgresora, impugnadora del *establishment* moral e ideológico”.⁵

Del mismo modo, el autor destaca con relación a sus elementos que la ficción gótica, seguida del romanticismo, presenta ya la irrupción del elemento sobrenatural como algo insólito, pero sin un efecto de vacilación en el lector, aquí la experiencia de lo sobrenatural, lo extraordinario, no está cuestionada. Además, por la capacidad simbólica del lenguaje, explorado durante el romanticismo, dotaba a la aparición de lo sobrenatural de cierta *naturalización*, por lo que esta vacilación era casi imposible.

²Esta corriente se inspira en el modelo grecolatino en correspondencia a la revaloración del Renacimiento. Sigue normas clásicas en su estética con una finalidad didáctica del arte. Se valora lo razonable y verosímil así como un predominio de lo racional sobre la imaginación que deriva en ocasiones, en un tono académico y frío. En este contexto surge en oposición, a finales del siglo en Alemania e Inglaterra, una nueva sensibilidad menos racional y más emotiva que reivindica el predominio del sentimiento sobre la razón: el prerromanticismo.

³La adaptación del género dentro de otras latitudes, supuso algunas transformaciones inherentes, la modificación de algunas particularidades de su estricta y rígida estructura y sus fórmulas.

⁴Jorge Olvera. *Las formas de lo fantástico*. Fronteras de tinta. FES Acatlán. p. 10. En <http://fronterasdetinta.acatlan.unam.mx>. Consultado Junio 2015.

⁵*Ibidem.*, p. 11.

Posteriormente, en la segunda mitad del siglo XIX, el positivismo y su tendencia realista en el arte, dota a la estética de lo fantástico de un matiz distinto, lo que para muchos teóricos es el comienzo de lo fantástico como tal.

El puente entre la experiencia estética del gótico y el romanticismo hacia lo propiamente fantástico durante la primera mitad del siglo XIX, se apoya en el traslado del elemento sobrenatural a un espacio urbano, en donde, con su matiz de cotidianidad, propicia la aparición de una *otredad* que se hace presente en medio de todos y dentro de un ambiente cotidiano; por lo que el carácter de lo insólito, en este nuevo contexto, cambia respecto del canon anterior y se enfatiza su carácter anormal (ya no natural como tenía cabida en el romanticismo).

Sin embargo, Olvera afirma que a pesar de este cambio de coordenadas espacio-temporales, “el carácter imaginativo, no sólo del romanticismo sino también en el realismo, con sus figuras proyectadas como seres de ultratumba que estaban implícitamente presentadas como reales, no lograron fomentar la duda, así, la vacilación no se suscitaba”.⁶

La vacilación logró introducirse después, en la segunda mitad del siglo XIX, cuando comienza a operar la aparición de un elemento sobrenatural basado más en la *desfamiliarización* de lo cotidiano a través de una fuerte dosis de indeterminación textual –debido al enfoque realista en la obra–, ello provoca la vacilación en el lector a través de la duda de la naturaleza de los acontecimientos, logrando de esta manera lo fantástico.

Ya conseguida la vacilación en el lector, todos los ejercicios literarios que no la consiguen, para Todorov, no pertenecen a este género y son reflejo del final de lo fantástico propiamente dicho; pues después, la aparición del psicoanálisis con Freud, supondría, para él, una explicación a los miedos y temas tabú que hasta el momento habían sido desahogados a través del registro fantástico en la literatura, pero que ahora quedarían supeditados a ésta área del conocimiento.

Sin embargo, y a manera de conclusión, después de ello se logró mantener el registro fantástico, que cambia de paradigmas estéticos y que además, logra ser

⁶Jorge Olvera, *op. cit.*, p. 13.

considerado ya no como un género sino como un modo narrativo para unos teóricos, o un sistema para otros.

Esto, acompaña la posibilidad de que un registro fantástico traspase las fronteras de la literatura e irrumpa en otro tipo de lenguaje como el del cine, permeando su discurso y planteando, a través de su lenguaje, mecanismos para soportar la naturaleza fantástica en un filme o tomando sólo algunos de sus mecanismos para construir un sentido.

1.2. LA POÉTICA

A Tzvetan Todorov se le reconoce como aportación a la teoría literaria su estudio *Introducción a la literatura fantástica* de 1970, en donde condensa, analiza y describe lo fantástico a través del recorrido por diversos textos literarios representativos del género producidos a lo largo del siglo XIX.

Ese texto es un esfuerzo teórico por darle forma al fantástico literario y en el que toma una postura científica para su estudio, concibiendo al texto como una estructura abstracta capaz de arrojar constantes discursivas posibles de analizarse bajo ese tipo de enfoque; así, la poética será una ciencia que estudie las estructuras del discurso literario, abandonando, en este caso, el enfoque de la crítica que, para él, aborda a la obra literaria a través de una interpretación no objetiva.

El objeto de estudio de la poética será la literatura y, como disciplina propia del discurso literario, se diferenciará de otras como la lingüística o la estética, aunque pueda apoyarse de ellas para su quehacer. Por otro lado, se definirá necesariamente en dos extremos: desde lo muy particular hasta lo demasiado general; esto implica que plantear una generalización de constantes por medio del discurso no debe ser inflexible, sino que debe atenerse a la descripción de lo específico y de lo singular de cada obra, lo que significa teorizar, más que apelar a una metodología estricta en Todorov.

Como ciencia en construcción, la poética de Todorov es una propuesta para el estudio del discurso literario, por lo tanto, apenas expone sus bases para luego entrar en el análisis del texto literario.

Aunque Todorov aborda el análisis de lo fantástico en la literatura, y lo categoriza como un género literario, no es la única propuesta, con ello este modo narrativo⁷ se ha trasladado a otros discursos, por lo que este trabajo centrará sus esfuerzos en explicar cómo incide esta poética en el discurso cinematográfico del filme *Veneno para las hadas*. Bajo ésta intención, a continuación se sintetizan algunos de los postulados más importantes de la poética de lo fantástico, comenzando por su definición.

1.3. CONCEPTUALIZACIÓN DE LO FANTÁSTICO

La manifestación de lo fantástico literario se gestará a partir de recursos concretos que podrán ser verificados a partir de un análisis de las formas en las que operan dentro de una obra literaria. Todorov expone como parte de estos recursos la ambigüedad que posiciona al género de lo fantástico como línea divisoria entre lo extraño y lo maravilloso debido a la vacilación que se produce para lograr explicar un acontecimiento que parece sobrenatural. Del mismo modo, la necesaria presencia de la ambigüedad en el texto a través de recursos como la modalización apoyará esta vacilación. Además de estos recursos, a continuación se describen algunos otros que Todorov considera presentes dentro de lo fantástico.

1.3.1. Vacilación, ambigüedad, incertidumbre

Para Todorov, la manifestación de lo fantástico ocurre cuando el lector es incapaz de descartar completamente lo inverosímil. Esta es su definición:

La ambigüedad subsiste hasta el fin de la aventura: ¿realidad o sueño? ¿verdad o ilusión? Llegamos así al corazón de lo fantástico. Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas se deja el terreno de lo fantástico para entrar a un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.⁸

⁷Cfr. Jorge Olvera, *op. cit.* p. 20.

⁸Tzvetan Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*. Trd. Silvia Delpy. México, Ediciones Coyoacán, 1994, p.p. 23-24.

En este caso la vacilación o incertidumbre, si se da, es a causa de un texto ambiguo que no puede ofrecer la suficiente información para verificar o no lo sobrenatural de un acontecimiento. Por lo tanto, lo fantástico es un espacio en equilibrio entre lo extraño, pero realista, y lo maravilloso. “Llegué a pensarlo”, dice. He aquí la fórmula que resume el espíritu de lo fantástico. Tanto la incredulidad total como la fe absoluta nos llevarían fuera de lo fantástico. Lo que le da vida es la vacilación.”⁹

Se debe precisar que esta vacilación, como primera condición de lo fantástico, deberá ser cumplida no sólo por el héroe, sino además por el lector. Así, lo fantástico implica una integración de éste con el mundo de los personajes y se define por la percepción ambigua que él tiene de los acontecimientos relatados y que se soporta a través de la confirmación de un fenómeno que contradice las leyes de la naturaleza, pero que aparece validado por una serie de indicios¹⁰ secundarios. Es decir, la vacilación del lector está sujeta a uno de los personajes, por lo que al mismo tiempo, está representada. Sin embargo, esta representación es opcional, puede o no cumplirse en todos los textos.

Por otra parte, dentro de lo fantástico existe una variedad en el tipo de vacilación a la que se somete el personaje y el lector:

- a) Vacilación entre lo real y, por decirlo así, lo ilusorio. Aquí se cuestiona si lo que se veía no era superchería o error de la percepción. En esta se duda de la interpretación que había que dar a los acontecimientos; no se duda de que estos hayan ocurrido sino de que nuestra manera de comprenderlos haya sido la correcta.
- b) Vacilación entre lo real y lo imaginario. Aquí se cuestiona si lo que se cree percibir no es, de hecho, producto de la imaginación. Es un error en la percepción de la realidad que puede producirse por diversas razones, p.e. la locura.

⁹ *Ibidem.*, p. 28.

¹⁰ El indico, dentro de la teoría semiótica, es un signo en que hay una relación de contigüidad con lo representado: “El humo es indicio de fuego”.

Si se mantiene la vacilación durante todo el texto, al finalizar el lector, si el personaje no lo hizo, debe tomar una decisión y optar por darle a los acontecimientos alguna explicación, saliendo así de lo fantástico:

Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso.¹¹

Con ello, lo fantástico no dura más que el tiempo de esa incertidumbre, dice Todorov; es así que lo fantástico “más que ser un género autónomo, parece situarse en el límite de dos géneros: lo maravilloso y lo extraño”¹².

Así, el efecto de lo fantástico se produce solamente durante una parte de la lectura, antes de tomar una decisión, ello permite considerar a lo fantástico como un género siempre evanescente.”¹³

Esta precisión ofrecida por Todorov al respecto de lo fantástico ha sido ampliamente criticada por teóricos posteriores en tanto que reduce la estructura de este género a la capacidad del lector de permanecer, o no, en la vacilación.¹⁴ Al respecto, y en defensa de este modelo Todoroviano, autores como Bottom plantean: “no debemos olvidar que quien acepta o rechaza, en última instancia, que un relato sea fantástico, es el yo del lector; un hecho no puede imponerse como ‘fantástico’ a su conciencia si ésta no lo considera como tal”.

En este caso, otros críticos como Omar Nieto, pretenden rebasar esta noción: tanto que lo fantástico depende únicamente de la vacilación, así como también hacer notar la inadecuada aplicación de criterios temáticos en lo fantástico literario.¹⁵

¹¹Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p.37.

¹²*Idem.*

¹³*Ibidem.* p. 38.

¹⁴Esta postura está paralelamente relacionada con la observación que el mismo Todorov plantea respecto del efecto de miedo como característica imperante de lo fantástico y que era defendida por teóricos anteriores a su estudio.

¹⁵*Cfr.* Omar Nieto Arroyo, “Del fantástico clásico al posmoderno. Un estudio sobre el sistema y evolución de lo fantástico”, Tesis inédita de maestría, México, UNAM, 2008, p. 13-26. En <http://tesis.unam.mx>. Revisado en diciembre 2015.

Sin embargo, e independiente de estas discusiones, es erróneo pretender que lo fantástico sólo puede existir en una parte de la obra. Hay textos que conservan la ambigüedad hasta el final, incluso, más allá de ese final. Una vez cerrado el libro la ambigüedad subsiste. Un ejemplo perfecto de esa ambigüedad es cuando el lector se queda en el *parece* y no alcanza nunca la certeza de la naturaleza de los acontecimientos.

1.3.2. Una lectura ni poética ni alegórica

Por otro lado, Todorov contempla que la interpretación del lector amenaza lo fantástico una vez que se aleja de la historia; por ello éste debe asumir cierta actitud lectora ante el texto que no debe ser ni poética ni alegórica.

El lector se enfrenta a un acontecimiento que tiene que aceptar tal como se le es presentado en el texto para poder suscitar la sorpresa. Al no poder interpretar el evento, lo admite como fantástico.

Por esta razón, el contrato de interpretación o pacto de ficción del lector está sujeto a otorgar a la representación de ciertos acontecimientos un sentido realista:¹⁶ considerar al mundo de los personajes como un mundo de personas reales y a vacilar entre una explicación natural y una sobrenatural de los acontecimientos evocados.

Esta última consideración requiere de ciertas puntualizaciones con respecto a lo que se define como sobrenatural en lo fantástico; es decir, se pueden calificar de sobrenaturales los acontecimientos, sin embargo, este género no debe agrupar a todas las obras en las que interviene lo sobrenatural, ya que su tratamiento en lo fantástico es para cuestionar en el fondo qué es la realidad, a diferencia del tratamiento en otras obras. Es decir, no todo lo sobrenatural busca causar miedo.

Sin embargo, para Todorov, la sensación de temor en el lector o la sensación de miedo en los personajes, no permite definir al género dado que el

¹⁶Los textos realistas muestran como natural lo que aparece en su interior. Aunque existen diferentes tipos de realismo, tiene en común el hecho de parecer coherentes, íntegros y guardar una conexión con el mundo real.

temor se relaciona a menudo con lo fantástico, pero para él no es una condición necesaria.

Si bien, lo sobrenatural en lo fantástico busca asustar, esto es debido al cuestionamiento del paradigma de realidad, debido a la ambigüedad de los acontecimientos y no propiamente al hecho sobrenatural como tal.

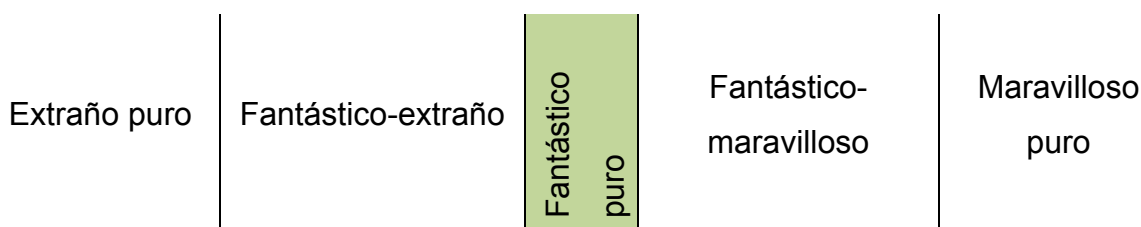
Como ya se vio, Todorov distingue tres categorías entre lo maravilloso, lo extraño o lo insólito y lo fantástico. Cada uno de estos géneros explica un modo de entender los elementos sobrenaturales que caracterizan estos tres tipos de narración.

Todorov también señala que al examinar estos dos vecinos se advierte que entre cada frontera con lo fantástico surge un sub-género en el que se insertan las obras que mantienen largo tiempo la vacilación fantástica pero acaban finalmente en lo maravilloso o al otro extremo, en lo extraño.

Asimismo, en el trayecto de esta vacilación, el texto, según sea el género en el que culmine, irá ofreciendo determinadas características en su configuración, lo que resultará en otra gama limitada de subgéneros que si bien, convergen en su estructura interna con algunas de las características generales de lo fantástico, irán, al mismo tiempo, derivando en otro tipo de textos que variarán en su construcción y perspectiva del acontecimiento sobrenatural.

1.3.3. Subgéneros transitorios

A continuación, se introduce una tabla que representa estos subgéneros o subdivisiones:



- Subgénero de lo extraño puro: Al final del relato, el fenómeno sobrenatural recibe una explicación racional. Lo que a primera vista parecía escapar de

las leyes físicas del mundo tal y como se lo conoce, no es en realidad más que un engaño de los sentidos que se acabará resolviendo según estas mismas leyes. Cumple solo una de las características de lo fantástico, la relacionada con la reacción de miedo por parte de los personajes.

- Subgénero de lo fantástico-extraño: Los acontecimientos, que a lo largo del relato parecen sobrenaturales, reciben finalmente una explicación racional. El carácter insólito de esos acontecimientos fue lo que permitió que durante largo tiempo el personaje y el lector creyesen en la intervención de lo sobrenatural. Algunas de las explicaciones que intentan reducir lo sobrenatural son el azar, las coincidencias, el sueño, la influencia de las drogas, las supercherías, los juegos trucados, la ilusión de los sentidos y la locura. Así, hay dos tipos de excusas respecto de lo sobrenatural, como ya se planteó anteriormente, que corresponden a la oposición real-imaginario y real ilusorio.
- Subgénero de lo fantástico-maravilloso: Estos son los relatos que más se acercan a lo fantástico puro, pues el acontecimiento sobrenatural, por el hecho mismo de quedar inexplicado, no racionalizado, sugiere la existencia de lo sobrenatural. El límite entre ambos será incierto, sin embargo, la presencia o ausencia de ciertos detalles permitirá siempre tomar una decisión.
- Subgénero de lo maravilloso puro: En lo maravilloso, el fenómeno sobrenatural permanece inexplicado al final de la narración. Los detalles irracionales, como el habla de los animales y las transformaciones forman parte del universo que se describe. Los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes ni en el lector debido a que la característica de lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos relatados sino la naturaleza misma de los acontecimientos.

1.3.4. Entre lo fantástico y la alegoría

En algunos casos, y a pesar de que una de las actitudes necesarias ante un texto fantástico implica evitar hacer una lectura poética o alegórica de los acontecimientos sobrenaturales, este tipo de lectura alegórica está sugerida por el propio texto. Por lo tanto, existe una gama de subgéneros literarios entre lo fantástico (que pertenece a este tipo de textos que debe ser leído en sentido literal) y la alegoría, es decir, textos que sólo conservan el sentido alegórico.

Esta gama habrá de constituirse, para la propuesta Todoroviana, en función de dos factores: el carácter explícito de la indicación y la desaparición del sentido primero, el literal, para nada más conservar el alegórico.

Así, se van a distinguir diversos grados:

- Alegoría evidente (o primer grado de debilitamiento de la alegoría): En ella sitúa Todorov géneros como la fábula o los cuentos de hadas. En el primer caso, el sentido primero de las palabras tiende a borrarse por completo; en el segundo, este sentido alegórico está explicitado en grado sumo y a través de indicaciones explícitas como en las moralejas; por lo tanto, al final del relato no queda ningún elemento sobrenatural. Este sentido alegórico puede aparecer con la misma claridad en relatos modernos.
- Alegoría indirecta (o segundo grado de debilitamiento de la alegoría): El sentido alegórico es innegable pero está sugerido por medios más sutiles que el de una moraleja al final del texto. La significación muy precisa que se debe atribuir al elemento sobrenatural invita a no encerrarlo en su sentido literal. A diferencia del primer nivel de la alegoría, en este caso el sentido literal no se pierde, la prueba es que la vacilación fantástica se mantiene (en el nivel del sentido literal) entre las dos explicaciones posibles; sin embargo, lo fantástico resulta muy debilitado.
- Alegoría “vacilante” (o tercer grado de debilitamiento de la alegoría): Aparece en el relato en el que el lector llega a vacilar entre una interpretación alegórica y la lectura literal. Nada en el texto indica el sentido

alegórico, sin embargo, ese sentido es posible y aunque aparezca aparentemente sugerido en alguna parte del relato, esta sugerencia no es lo suficientemente consistente y no está sostenida por el resto del texto como para ser considerada con seriedad.

- Alegoría ilusoria (pertenece también al tercer grado): Las expresiones metafóricas que se introducen alrededor del elemento sobrenatural producen que el lector se pregunte si también, éste no tiene algún otro sentido ajeno al literal. Por otra parte, el lector tiene una impresión de gratuidad frente a los acontecimientos sobrenaturales que contradice una exigencia del sentido alegórico. Sin embargo, la imposibilidad de atribuir un sentido alegórico a estos elementos nos remite al sentido literal; así, es posible suscitar la impresión de que en realidad hay un sentido alegórico que permanece ausente.

En cada uno de los casos anteriores, lo fantástico es puesto en duda. Se debe insistir en que para hablar de alegoría en un texto, ésta debe estar indicada de manera explícita dentro de él. En caso contrario, dice Todorov, se pasa a la simple interpretación del lector, y entonces no habría ningún texto literario que no fuese alegórico, pues lo propio de la literatura es ser interpretada y reinterpretada incansablemente por sus lectores.

1.3.5. El discurso de lo fantástico y los temas

Todorov postula al inicio de su análisis que todo texto literario funciona como un sistema y por lo tanto existen relaciones necesarias y no arbitrarias entre las partes constitutivas de ese texto.¹⁷

Por lo tanto, “si la obra literaria forma verdaderamente una estructura, es necesario que se encuentren, en todos los niveles, consecuencias de esa percepción ambigua del lector que caracteriza lo fantástico.”¹⁸

¹⁷Cfr. Todorov, *op. cit.*, p. 63.

¹⁸*Ibidem.*, p. 64.

Sin embargo, sólo describe los rasgos que, bastante generales, son susceptibles de ser explicados estructuralmente. Así, Todorov plantea tres rasgos o aspectos que participan en esa unidad estructural: el aspecto verbal, el sintáctico y por último, el semántico entendido desde los temas de lo fantástico.

Ahora bien, hay tres propiedades que muestran cómo se lleva a cabo la unidad estructural: estas son el enunciado y la enunciación que dependen, ambas, del aspecto verbal, la tercera es el aspecto sintáctico. Por último, la propiedad semántica será retomada al final de este apartado.

El discurso de lo fantástico

La propiedad del enunciado es un determinado empleo del discurso figurado. Lo sobrenatural nace a menudo del hecho de que el sentido figurado es tomado literalmente. En realidad, las figuras retóricas están ligadas a lo fantástico de diversas maneras: Lo sobrenatural puede originarse en la hipérbole, en donde la exageración lleva a lo sobrenatural. De la misma manera, se puede tomar el sentido propio de una expresión figurada o finalmente, la figura y lo sobrenatural pueden estar presentados al mismo nivel y su relación ser funcional y no etimológica (la figura da origen a lo sobrenatural); es decir, en este último caso:

La aparición del elemento fantástico está precedida por una serie de comparaciones, de expresiones figuradas o simplemente idiomáticas, muy frecuentes en el lenguaje común, pero que, tomadas literalmente, designan un acontecimiento sobrenatural; precisamente aquel que habrá de producirse al final de la historia.¹⁹

Así, el lector está condicionado por las expresiones figuradas que preceden al acontecimiento. La expresión figurada casi siempre está introducida por una fórmula modalizante: “se diría, me llamarían, se hubiera dicho, como si”. Esto no se trata de un rasgo de estilo individual sino de una propiedad ligada a la estructura del género fantástico.

¹⁹*Ibidem.*, p. 66.

Por otra parte, la propiedad de la enunciación tiene que ver más exactamente con el asunto del narrador, lo que permite observar una segunda propiedad del relato fantástico.

El narrador habla por lo general en primera persona, lo que permite, en primera instancia, la identificación con el lector. Sin embargo, el narrador-personaje conviene al relato fantástico debido a que, en tanto narrador su discurso no debe ser sometido a la prueba de la verdad²⁰, en tanto personaje puede mentir. Por lo tanto, es preferible al simple personaje, quien puede mentir, así como al narrador no representado debido tanto al carácter de identificación que propicia así como al inestable voto de confianza respecto de su experiencia vivencial.

Es decir, “la primera persona relatante es la que con mayor facilidad permite la identificación del lector con el personaje puesto que el pronombre *yo* pertenece a todos”²¹ Además, para facilitar la identificación, el narrador será un hombre “medio” en el cual casi todo lector pueda reconocerse. Esta es la forma más directa de penetrar en el universo fantástico.

En segundo lugar, si el acontecimiento sobrenatural no fuera relatado por este tipo de narrador, el relato penetraría en el terreno de lo maravilloso, ya que no habría motivo para dudar de sus palabras; pero lo fantástico, en su definición, exige la duda.

En cuanto a otra propiedad, el aspecto sintáctico o composición; a través de los postulados que en un primer momento sugiere Penzoldt, Todorov puntualiza que, si bien, se puede detectar en la estructura de una historia de fantasmas una

²⁰La prueba de la verdad se explica para Todorov a partir de ciertas comparaciones respecto al funcionamiento del texto literario, de forma externa e interna. Dice Todorov que aunque las frases de un texto literario tienen casi siempre una forma aseverativa, no son verdaderas aseveraciones pues no satisfacen una condición esencial: la prueba de la verdad. Sin embargo, no existe el derecho a cuestionar si es falso o verdadero lo que se dice, pues al ser el lenguaje literario un lenguaje convencional, la prueba de la verdad no es posible. En cambio, la literatura tiene una exigencia de validez o coherencia interna. Por otra parte, se debe evitar confundir el problema de la verdad con el de la representación: la poesía es la única que no acepta la representación, pero toda la literatura escapa a la categoría de lo verdadero o lo falso. Sin embargo, se debe acotar que dentro de la obra misma: de hecho, en el texto, sólo lo atribuido al autor escapa a la prueba de la verdad; la palabra de los personajes, por el contrario, puede ser verdadera o falsa, como en el discurso cotidiano.

²¹Todorov, *op. cit.*, p. 69.

línea ascendente que culmina en la aparición del espectro²²; esta gradación no está implicada en todos los textos fantásticos. Incluso es Penzoldt, dice Todorov, quien exhibe en su análisis otra posibilidad, aunque para él no habitual, en la que esta línea ascendente se vuelve, en palabras de Penzoldt: “una recta horizontal que, después de haber ascendido brevemente durante la introducción, queda fija en un nivel justo por debajo del que pertenece al punto culminante habitual.”²³

A través de estas dos posibilidades, Todorov concluye que a diferencia de otros géneros, lo fantástico contiene numerosas indicaciones relativas al papel que habrá de desempeñar el lector. En términos generales, esta propiedad depende del proceso de enunciación, tal como está presentado dentro del texto. Otro constituyente importante de este proceso es su temporalidad; el relato fantástico que marca fuertemente el proceso de enunciación, pone a la vez el acento sobre ese tiempo de lectura.

Ahora bien, la caracterización de ese tiempo es la de ser irreversible por convención pues, si se conoce de antemano el final de determinado relato, todo el juego resulta falseado y por lo tanto, el lector no puede seguir paso a paso el proceso de identificación que es la primera condición del género. Por otra parte, no se trata necesariamente de una gradación, aun cuando ésta figura, que implica la idea de tiempo, es frecuente.

Hasta este momento, ya se tiene noción de los dos primeros aspectos estructurales de la obra. A continuación, se expondrá el tercer aspecto semántico o temático que cierra la estructura del texto finalmente en una unidad.

Los temas de lo fantástico

Lo fantástico está definido como “una percepción particular de acontecimientos extraños.”²⁴ Una vez que ha quedado descrita esta percepción, Todorov examina los acontecimientos extraños en sí. Al hablar de un acontecimiento extraño, dice,

²²Esta teoría de la intriga deriva de la que plantea Edgar Allan Poe con respecto a la de la novela breve, que se caracteriza por la existencia de un efecto único, situado al final de la historia y por la obligación que tiene todos los elementos del relato de contribuir a este efecto.

²³Todorov, *op. cit.*, p. 73.

²⁴*Ibidem.*, p. 75.

no se tienen en cuenta sus relaciones con los acontecimientos contiguos, sino las que lo unen con otros acontecimientos, alejados en la cadena, pero semejantes u opuestos.

La intención de Todorov, como lo fue en el desarrollo analítico anterior, es la de describir una configuración, más que la de nombrar un sentido; y aunque plantea que el término temática es en sí discutible, por razones de concordancia, se mantiene el uso de ese término en esta investigación.

Es posible enumerar algunos temas que si bien, dependen mucho de una situación dada, siempre que se busque clasificar categorías abstractas y no imágenes concretas será posible. Esto con el riesgo de pensar que en el origen de estas clasificaciones, independientemente de la estructura en la cual se habrá de integrar, se encuentre la idea de un sentido invariable de cada elemento de la obra.

Esto no debe entenderse así, ya que se trata sólo de un procedimiento objetivo para señalar la presencia de constantes temáticas en el relato, ya no nada más del relato fantástico sino también, maravilloso. El sentido de cada tema operará de manera particular dentro de la especificidad de cada obra, y éste deberá analizarse a partir de las relaciones que sostenga con los elementos de esa obra particular.

Agrupar a todos los vampiros en una misma clase, por ejemplo, implica que el vampiro tiene un significado inmutable, cualquiera que sea el contexto en que aparezca. Ahora bien, como se partió de la idea de que la obra forma un todo coherente, una estructura, se debe admitir que el sentido de cada elemento (en este caso, de cada tema) no puede articularse fuera de sus relaciones con los demás. Lo que aquí se nos propone son etiquetas, apariencias, no verdaderos elementos temáticos.²⁵

Sin embargo, destaca Todorov que cuando se plantea la cuestión de los temas, la reacción “fantástica” se pone entre paréntesis, para no interesarse más por la naturaleza de los acontecimientos que la provocan, por lo tanto debe dejarse de lado el eje central del asunto: “En el universo evocado por el texto, se produce un acontecimiento (acción) que proviene de lo sobrenatural (o de un falso sobrenatural); por su parte, éste provoca una reacción en el

²⁵*Ibidem.*, p.83.

lector implícito (y generalmente en el héroe de la historia) que denominamos “vacilación”, y “fantásticos” los textos que la hacen vivir.”²⁶

Por otro lado, plantea que el estudio de los temas es una perspectiva de análisis en donde la distinción entre lo maravilloso y lo fantástico ya no tiene interés, así se ocupa de obras de ambos géneros.

Sin embargo, es posible que el texto haga tanto hincapié sobre lo fantástico (la reacción) que ya no sea posible distinguir lo sobrenatural que lo ha provocado. En lugar de facilitarla, la reacción impide la comprensión de la acción, y la separación de lo fantástico se vuelve entonces muy difícil, si no, imposible²⁷

Existen ejemplos muy diferentes de esta imposibilidad de llegar hasta el tema:

1. Cuando se coloca en igualdad de condiciones los acontecimientos sobrenaturales y la posibilidad de describirlos, el tenor de lo sobrenatural y su percepción. Generalmente la presencia de una emoción frente a la existencia de lo sobrenatural hace que apenas se pueda llegar a conocerlo.
2. Una situación inversa pero con efectos semejantes se presenta cuando lo sobrenatural provoca tal emoción, angustia o un terror extremo, que no se logra distinguir lo que lo constituye. Así una vez más, la percepción de lo sobrenatural arroja una sombra espesa sobre lo sobrenatural en sí y vuelve muy difícil su acceso.
3. La percepción, en lugar de develar el asunto, sirve más bien de pantalla. La atención está tan fuertemente centrada en el acto de percepción que se ignora definitivamente la naturaleza de lo percibido.

Todorov, una vez hechas estas observaciones, que son para él más certezas negativas, propone su análisis de los temas como una aplicación de una técnica elemental, sin presumir de método general a partir de dos momentos:

1. Agrupar temas de manera puramente formal o distribucional: un estudio de sus compatibilidades e incompatibilidades que derivará en grupos de

²⁶*Ibidem.* p. 84.

²⁷En otras palabras, cuando se trata de la percepción de un objeto, se puede insistir tanto en la percepción como en el objeto. Pero si la insistencia en la percepción es demasiado fuerte, ya no es posible percibir el objeto en sí.

temas y cada uno de estos comprenderá aquellos que pueden aparecer juntos. A esto se le contemplará como red temática en determinadas obras. Una vez obtenidas estas clases formales:

2. Tratará de interpretar la clasificación en sí.

- Los temas del yo

Esta red reúne temas a partir de un criterio formal en cuanto a su co-presencia, así se pueden encontrar juntas la metamorfosis y la existencia misma de seres sobrenaturales. No basta señalar esta constante de la literatura fantástica, sino cuál es su significado. Por cierto, Todorov plantea que estos seres simbolizan un sueño de poder pero además, los seres sobrenaturales suplen una causalidad deficiente²⁸

A partir de esto, se puede hablar de un “determinismo generalizado, de un *pandeterminismo*: todo, hasta el encuentro de las diversas series causales (o “azar”) debe tener su causa, en el sentido pleno del término, aún cuando ésta no sea sino de orden sobrenatural.”²⁹

La evidencia de pandeterminismo en el relato fantástico se puede dar en distintos sentidos:

1. Lo que para muchos no sería más que una coincidencia en el tiempo, es aquí una causa. Por ejemplo: un elemento sobrenatural como un anillo, al ser cortado con una sierra produce la muerte de una persona. Aquí coinciden en el tiempo ambos hechos, lo que se lee como una causa directa de ello.
2. Se puede hacer explícita sólo la coincidencia temporal, no la causalidad. En este caso modalidades como “en el mismo momento”, la tormenta se calmó y un rayo de sol empezó a brillar, generan la coincidencia en la temporalidad y no su causalidad.

²⁸Ejemplo de ello es la presencia del hada en las fábulas que asegura el destino feliz de una persona; esto no es sino la encarnación de una causalidad imaginaria para aquello que también podría llamarse suerte o azar. En otro ejemplo, el genio maligno que interrumpe las escenas de amor en la historia del Calender, no es sino la mala suerte de los protagonistas. Sin embargo las palabras “suerte o azar” están excluidas de este mundo fantástico.

²⁹Todorov, *op. cit.*, p. 89.

3. La última posibilidad se resume en una fórmula lacónica que Todorov cita de Nerval: “todo se corresponde.” [...] “Los acontecimientos terrestres están ligados a los del mundo invisible”³⁰

El pandeterminismo tiene como consecuencia natural lo que podría llamarse la “pan-significación”: en todos los niveles existen relaciones entre todos los elementos del mundo, este mundo se vuelve altamente significativo. Más aún: más allá, del sentido primero, evidente, siempre es posible descubrir un sentido más profundo (Una sobreinterpretación).³¹

A partir de ello, el sentido último del pan-determinismo, manejado por la literatura fantástica, significará que el límite entre lo físico y lo mental, entre la materia y el espíritu, entre la cosa y la palabra, deja de ser cerrado.

Por otro lado, al retomar el tema de las metamorfosis, dice Todorov:

Decimos con frecuencia que un hombre se hace el mono, que lucha como león, [...] etc.; lo sobrenatural comienza cuando se pasa de las palabras a las cosas supuestamente designadas por ellas. Por consiguiente las metamorfosis constituyen una transgresión de la separación entre materia y espíritu tal como generalmente se le concibe.³²

Puede decirse que el común denominador de los dos temas: metamorfosis y pandeterminismo, es la ruptura y al mismo tiempo la puesta en evidencia, del límite entre la materia y el espíritu, en este caso la hipótesis que Todorov lanza relativo al sentido que genera esta primera red es que: “*el paso del espíritu a la materia se ha vuelto posible*”³³

Esta ley, que se presenta en la base de todas las deformaciones provocadas por lo fantástico, dentro de esta red de temas, tiene algunas consecuencias inmediatas:

1. Es posible generalizar el fenómeno de las metamorfosis y decir que una persona podrá multiplicarse fácilmente. Todos se han sentido como varias personas alguna vez: en este caso, la impresión habrá de encararse en el plano de la realidad física. Tomada literalmente, la

³⁰Todorov, *op. cit.*, p. 90.

³¹Cfr. Todorov, *op. cit.*, p. 91.

³²*Idem.*

³³Cfr. Todorov, *op. cit.*, p.92. Las cursivas son de la fuente.

multiplicación de la personalidad es una consecuencia inmediata del posible paso entre materia y espíritu: uno es varias personas mentalmente y se convierte en varias personas físicamente.

2. Otra consecuencia del mismo principio tiene derivaciones aún más amplias: la desaparición del límite entre sujeto y objeto. En este caso, el esquema racional que representa al ser humano como un sujeto que se pone en relación con otras personas o cosas exteriores a él, y que tienen un estatus de objeto, ya no tiene cabida. La literatura fantástica pone en tela de juicio esta separación abrupta.

Sobre el asunto anterior, se descubre el tema subyacente de la “mirada”. Se mira un objeto, pero ya no hay fronteras entre el objeto y sus formas y colores y el observador. En este sentido, para que dos personas se comprendan, ya no es necesario que se hablen: cada una de ellas puede convertirse en la otra, y saber lo que esta otra piensa. “Como el objeto deja de estar separado del sujeto, la comunicación se establece de una manera directa, y el mundo entero queda insertado en una red de comunicación generalizada”³⁴

Al reinterpretar así el mundo físico y el mundo espiritual, lo fantástico modifica sus categorías fundamentales. Por lo tanto, y del mismo modo, el tiempo y el espacio del mundo sobrenatural, tal como están descritos en este grupo de textos fantásticos, no son el tiempo y el espacio de la vida cotidiana. El tiempo parece aquí suspendido, se prolonga mucho más allá de lo que se cree posible.

El espacio también se transforma a través de descripciones que modifican su percepción natural. Estas son las principales características del mundo en el cual surgen los acontecimientos sobrenaturales.

Por otra parte, estos temas también pueden caracterizarse como referidos esencialmente a la estructuración de la relación entre el hombre y el mundo; en términos freudianos, es el sistema *percepción-consciencia*. Esta es una relación relativamente estática, en el sentido de que no implica acciones particulares, sino más bien una posición, una percepción del mundo más que una interacción con él.

³⁴*Ibidem.*, p. 94.

Todorov refiere que el término percepción es importante aquí: las obras ligadas a esta red temática pondrán de manifiesto su problemática, y en especial, la de la vista, sentido fundamental; hasta tal punto que sería posible considerar todos estos temas como “temas de la mirada”.

Bajo esta conceptualización, el espejo y los lentes como elemento en la narración estarán presentes de forma constante en los textos fantásticos que desarrollen esta temática. Incluso podría decirse que el espejo está presente de forma generaliza, en todos los momentos en que los personajes de una narración deban dar un paso decisivo hacia lo sobrenatural. En este caso:

Los lentes y el espejo se convierten en la imagen de una mirada que ya no es un simple medio para unir el ojo con el punto del espacio, que ya no es puramente funcional, transparente. Estos objetos son, en cierta medida, mirada materializada u opaca, una quinta esencia de la mirada.³⁵

- Los temas del tú

En esta segunda red temática se puede ubicar al deseo sexual como principal elemento. Es a partir de él que se desprenden ciertas ramificaciones que recibe este tema, como por ejemplo: el deseo sexual que recibe una potencia insospechada, de tal suerte que no se le presenta como una experiencia más, sino como un dominio excepcional en el héroe; así se puede encontrar en esta experiencia incomparable su relación con lo sobrenatural debido a que alude a una experiencia de los límites, en estados superlativos.

El deseo, como tentación sensual, se encarna en algunas de las figuras más frecuentes del mundo sobrenatural y en especial en la del diablo. Así, el diablo encarna el deseo o al estar el deseo dirigido a la mujer, a ésta se le relaciona directamente como el diablo.

Más allá de cierto amor intenso pero *normal* por una mujer, la literatura fantástica ejemplifica diversas transformaciones del deseo. La mayor parte no pertenecen verdaderamente a lo sobrenatural, sino más bien, a lo “extraño” social: el incesto, la homosexualidad, el amor de más de dos, que en suma se trata siempre de un amor entre tres personas.

³⁵*Ibidem.*, p. 98.

Torturas que provocan el placer de quien las infringe, es otra variedad del deseo próxima al sadismo. Ello plantea una crueldad pura, cuyo origen sexual no es siempre evidente. Este origen, por el contrario, puede ser identificado en pasajes que describen una alegría sádica. En ciertos casos, la crueldad puede llegar a ser tan intensa que se le atribuye a fuerzas sobrenaturales.

Una característica de las escenas de crueldad verbal entre seres humanos es el tono calmo y metódico del orador quien violenta; éste es por cierto, un efecto buscado, así como la precisión en las palabras que utiliza. En síntesis, esto es la violencia puramente verbal y que no necesita describir un acontecimiento producido en el universo del texto, que está relacionada y dependen en realidad, de un modo no real sino virtual en sus amenazas; por lo tanto, estos relatos serían catalogados como de amenaza.

Otra variedad de la crueldad es aquella que no está referida a quien la practica y por lo tanto no produce una alegría sádica en el personaje: la naturaleza verbal de la violencia, así como su función, que se lleva directamente a cabo sobre el lector, se vuelven, en este caso, actos que no tienen por finalidad caracterizar a un personaje; pero las páginas en que se los describe refuerzan y matizan la atmósfera de sensualidad que tiene toda la acción.

“La cadena que partía del deseo y pasaba por la crueldad nos llevó hasta la muerte; el parentesco de estos dos temas es, por lo demás, bastante conocido. Su relación no es siempre la misma, pero puede decirse que está siempre presente”³⁶
Algunas de estas relaciones son:

- Una relación de equivalencia entre deseo sexual y la muerte.
- Ambos temas pueden estar en una relación de contigüidad más que de equivalencia.
- Una relación de proximidad del deseo y de la muerte.
- Relación de sustitución en el que la mujer deseable se convierte en cadáver.
- Relación de deseo hacia la muerte en el que se experimenta una perturbación sexual al contemplar el cuerpo: necrofilia.³⁷

³⁶*Ibidem.*, p.109.

Por consiguiente, en diversos textos fantásticos aparece una misma estructura diversamente valorizada. O bien, en nombre de los principios cristianos el amor carnal intenso, cuando no excesivo, y todas sus transformaciones es condenado o bien, puede ser ensalzado. Pero la oposición se establece siempre con los mismos elementos: con el espíritu religioso, la madre, etc. En las obras en las que el amor no es condenado, las fuerzas sobrenaturales intervienen para colaborar en su realización y su sublimación.

Finalmente, el punto de partida de esta segunda red es el deseo sexual. La literatura fantástica describe en particular sus formas excesivas así como sus diferentes transformaciones o, si se prefiere, sus perversiones. La crueldad y la violencia merecen un lugar aparte, aún cuando su relación con el deseo esté fuera de toda duda. De la misma manera, las preocupaciones relativas a la muerte, a la vida después de la muerte, a los cadáveres y al vampirismo están ligadas al tema del amor. Lo sobrenatural no se manifiesta con la misma intensidad en cada uno de estos casos: aparece para dar la medida de los deseos sexuales particularmente poderosos y para introducir al lector en la vida después de la muerte.

Por el contrario, la crueldad o las perversiones humanas no abandonan en general los límites de lo posible, y por así decirlo, tan solo se puede estar frente a lo socialmente extraño e improbable.

En conclusión, al igual que los temas *del yo* que podrían interpretarse como realizaciones de la relación entre el hombre y el mundo, del sistema percepción-conciencia; los temas del tú se tratan más bien de la relación del hombre con su deseo y, por eso mismo, con su inconsciente para la teoría psicoanalítica de la que se apoya Todorov para sus reflexiones y distinciones entre ambas redes temáticas.

El deseo y sus diversas variaciones, entre las cuales se incluye la crueldad, son otras tantas figuras en las que están comprendidas las relaciones entre seres

³⁷En este último caso, la necrofilia en la literatura fantástica toma por lo general la forma de un amor con vampiros o con muertos que volvieron a habitar entre los vivos. Esta relación puede ser presentada como el castigo de un deseo sexual excesivo pero también puede no recibir una valoración negativa.

humanos: al mismo tiempo, la posesión del hombre por lo que de manera superficial puede llamarse sus instintos, plantea el problema de la estructura de la personalidad, de su organización interna.

Si los temas del yo implican una posición pasiva, en este caso se ve una fuerte acción sobre el mundo circundante; el hombre ya no es un observador aislado, sino que participa de una relación dinámica con otros hombres.

Finalmente, si a la primera red se le asignó como los “temas de la mirada” debido a la importancia que en ella tiene la vista y la percepción en general, se podría hablar aquí de los “temas del discurso”, ya que el lenguaje es, en efecto, la forma por excelencia y el agente estructurante de la relación del hombre con su prójimo.

A pesar del amplio desglose que hace Todorov respecto de los temas de lo fantástico, y pese a que su propuesta haya sido introducida con ciertas puntualizaciones respecto a la metodología que utiliza, esta indagación ha sido reevaluada en otras propuestas teóricas de lo fantástico en las que autores como Omar Nieto y Rosemary Jackson señalan su poca pertinencia en estudios que enfocan lo fantástico no como un género sino como un sistema o un modo narrativo. En ambos casos, el argumento que pretende consolidar esta postura es aquel que subraya que “lo fantástico puede registrar no sólo *una*, sino *varias* formas de tratamiento”.³⁸ Es decir, que los temas que pretenden ser presentados como netamente fantásticos pueden poseer varios registros y leerse bajo uno irónico-humorístico incluso en textos surgidos en el s. XIX, corpus revisado por Todorov.³⁹

En general, estos son los rasgos esenciales que Tzvetan Todorov plantea como características particulares de lo fantástico literario en su poética y algunas de las observaciones que al respecto han hecho otros teóricos. Finalmente, bajo este desarrollo expositivo cabe incluir, como ya lo hizo Todorov en su momento, algunas reflexiones expuestas por Freud respecto de lo “siniestro”, que terminarán de puntualizar otro elemento de uso común en lo fantástico literario.

³⁸ Cfr. Omar Nieto Arroyo, *op. cit.*, p. 35.

³⁹ *Idem.*

1.4. LO SINIESTRO: VÍNCULO CON LO FANTÁSTICO

A través del recorrido que hasta aquí se ha hecho, se puede relacionar el concepto de lo ominoso o siniestro con algunos de los mecanismos de los que se sirve lo fantástico literario para generar ese efecto de vacilación, de incertidumbre, que es la principal característica que apunta Todorov en su estudio, y que en el fantástico tradicional buscaba causar miedo y en el neofantástico dejar perplejo.

Así, en este último caso, siguen estando presentes mecanismos discursivos, estructurales y de indeterminación textual propios del fantástico tradicional y además, está marcadamente *indicializado* como lo destaca Olvera; igualmente, sigue siendo prácticamente imposible no relacionarse con manifestaciones siniestras, independientemente de que en muchas ocasiones el funcionamiento de éste sea distinto en uno y otro ejercicio, es decir:

En términos generales todo lo anterior identifica lo fantástico y lo neofantástico. Éste sería una extensión de aquél y ambos, por decirlo de otro modo, son posibles gracias a su habitus: son una conseguida inestabilidad narrativa siniestra en lo fantástico y formalmente desiniestrizada en lo neofantástico, ya que los temas y motivos siniestros serían tratados de otra manera y marcados, por lo tanto, con un pathos distinto: la perplejidad.⁴⁰

Lo anterior ha sido afirmado por Olvera a través del análisis de la conceptualización de lo siniestro u ominoso que desarrolla Freud en el texto *Das Unheimlich* de 1919, quien, a través de un análisis del cuento: *El hombre de Arena* de Hoffman, empieza a desentrañar el proceso que conlleva el surgimiento de lo siniestro como un mecanismo presente en el relato fantástico, que puede ser señalado en muchos otros ejemplos literarios de lo fantástico.

Este texto comienza por definir lo siniestro como “aquello que debiendo permanecer oculto ha salido a la luz, se ha revelado”, según Jentsch y citado por Freud. A partir de ello, éste apoya la idea y propone que lo siniestro es una *desfamiliarización* de aquello que solía ser conocido. Es decir que, la relación del

⁴⁰Olvera, *op. cit.*, p, 20.

efecto siniestro se da necesariamente sólo respecto de aquello que siendo familiar para el individuo, pierde tal carácter, se torna ajeno. Por lo tanto, no puede ser siniestro aquello que ya de antemano era desconocido y produce miedo; el efecto siniestro se genera en torno a la pérdida del carácter familiar que tenía algún elemento del entorno conocido.

Este sentimiento siniestro puede ser detonado a través de mecanismos literarios más o menos generales que, puntualizado por Jentsch y retomado por Freud, dicen que “una condición particularmente favorable para que se produzca éste es que surja una incertidumbre intelectual acerca de si algo es [...] o no y que la semejanza entre estas oposiciones llegue demasiado lejos.

Este postulado de la incertidumbre intelectual respecto a lo desconocido ya expresa la marcada relación con lo fantástico, al ser la incertidumbre una de las condiciones necesarias de este tipo de literatura y es a partir de esto que entreteje los vínculos con el miedo o la inquietud.

Todo lo relacionado con la muerte (el espectro, el cadáver, las apariciones), la práctica de la magia y encantamientos, la omnipotencia del pensamiento, los miembros separados del cuerpo, las repeticiones que trascienden la casualidad (que apuntan hacia lo sobrenatural y el *dejà vu*), las ocultas fuerzas nefastas, lo inanimado que parece animado y viceversa, y por supuesto el doble en sus distintas formas, componen el inventario de lo siniestro, sin olvidar que siniestro puede ser un objeto, una situación o una persona.⁴¹

Serán todas estas manifestaciones anteriores, algunos ejemplos de lo siniestro que harán uso de un mecanismo de *desfamiliarización* dentro de la literatura fantástica. Pero de entre ellas, el doble es para Freud lo siniestro por excelencia dado el proceso de transformación que lo lleva a dotarse de una fuerte carga moral para convertirse en una instancia clausuradora; así, este proceso de *desfamiliarización* lo torna siniestro.

⁴¹*Ibidem.*, p. 5.

Posteriormente, el doble, una vez convertido en monstruo, siempre alude a diversas formas de alteridad intensificando su nexo con la otredad: el andrógino, la locura, la homosexualidad, el lado negativo de la personalidad, el golem, etc.⁴²

Finalmente, aunque Freud desarrolla en su texto el concepto de lo siniestro habiéndose enfrentado a problemas de correspondencia semántica en otras lenguas respecto de éste, resulta ser el primer texto que, sin proponérselo, aborda el tema de lo fantástico, que si bien, lo contempla a través de una perspectiva psicoanalítica, deja expuesto el procedimiento literario que explica su efecto.

Este amplio recorrido al respecto de lo fantástico literario y de las observaciones particulares que de él plantea Tzvetan Todorov en su estudio *Introducción a lo fantástico* permite, como su nombre lo dice, introducir al lector a sólo una de las propuestas planteadas al respecto, dado que también se establecieron algunas observaciones de otros teóricos, previos o posteriores a su propuesta, quienes han intentado aprehender la presencia constante de lo fantástico a lo largo de la historia de la literatura y de sus diversas manifestaciones.

En este caso, se pretende abordar el análisis de los recursos presentes en este tipo de textos considerando, ante todo, conceptos generales que propone él específicamente, tales como: la vacilación como efecto de lo fantástico, la fuerte presencia de indicios como mecanismo para construir la ambigüedad, la irreversibilidad y la línea narrativa de la historia; el uso de modalización discursiva a través del lenguaje cinematográfico.

Se pretende ubicar también el posible tipo de vacilación de la muestra, así como algunas observaciones aisladas al respecto de su temática. Del mismo modo, se pretende conservar el concepto central de Freud respecto de la *desfamiliarización* en apoyo a la señalización del tratamiento siniestro del texto que soporta la ambigüedad y genera la duda, es decir, la vacilación de lo fantástico según la propuesta de Todorov.

⁴²El doble se ha convertido en una categoría de análisis válida no sólo para la literatura como posibilidad latente en la conformación del protagonista de una narración, sino también para el cine y en este caso, al conformarse como un elemento ideológico del *film noire*.

CAPÍTULO 2. *Veneno para las hadas: El filme póstumo del “duque del terror”*

2.1. EL UNIVERSO FÍLMICO DE TABOADA

Carlos Enrique Taboada Walker fue un hombre multifacético, de una amplia cultura que nació dentro del ambiente artístico, más específicamente del cine, pues su madre actriz, Aurora Walker y su padre actor, Julio Taboada, lo vinculan estrechamente con el séptimo arte desde muy temprana edad.

Su incursión en el cine se da en el apogeo televisivo de los años 50, década en la que, además, algunas películas de terror mexicanas cobran relevancia y hoy son consideradas joyas cinematográficas.⁴³ Asimismo, fue el deseo de escribir lo que lo acercó a hacer adaptaciones de obras de teatro así como programas originales dentro de la televisión en la que, además de aportar gran diversidad de programas, fue comentarista en varias transmisiones, ya no sólo en la televisión sino en la radio⁴⁴.

Además de estos trabajos, Taboada, en el transcurso de su carrera profesional, recibe el nombramiento de jefe del Departamento Literario de los Estudios América y ejerce cargos tales como el de secretario general del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica durante el periodo de 1978-1982. Por otra parte, es también autor del libro *Introducción a la herejía*, obra en la que a través de veintitrés cuentos recorre temas y dogmas fundamentales de la religión católica.⁴⁵

En cuanto al cine se refiere, su experiencia se adhiere al desarrollo de una amplia gama de guiones y filmes que determinan una trayectoria prolífica en este campo. Sin embargo, su primera experiencia en el medio fue pésima para él ya

⁴³Entre algunos títulos reconocidos de la época destacan: *El vampiro* (1957), *Ladrón de cadáveres* (1957), *El ataúd del vampiro* (1958), *El grito de la muerte* (1959), etc.

⁴⁴Participó en el noticiero de Carlos Ramos Padilla, *Al momento*. En la radio participa en Radio 13 en la sección *La Tertulia* así como en el programa de Jaime Becellis Ugalde *Reflexiones* en Radiorama.

⁴⁵Cfr. Carolina Peláez, “Taboada y el baúl de los recuerdos” en *Taboada*, Pablo Guisa Koestinger, Jus, Conaculta, 2011, p. 105.

que, en su opinión, el filme *Kid Tabaco*, llevado a la gran pantalla bajo la dirección de Zacarías Gómez Urquiza en 1954, no respetó la esencia del guión que él escribe; este hecho le causó tal indignación que lo alejó temporalmente de la gran pantalla, para posteriormente, en 1964, debutar como director con *El juicio de Arcadio* y *La recta final*⁴⁶.

Sin dejar nunca de lado trabajos dentro de la televisión, y pese a esta primer experiencia en el cine, poco a poco va conformando un extenso repertorio de filmes de diversos géneros entre los que destacan los propiamente inscritos al terror, como ha sido catalogada su obra representativa, al grado de colocarlo dentro de los exponentes en la actualidad más importantes de este género en México y lo hace acreedor al título de “duque del terror.”

Cabe destacar que dentro de la exposición cinematográfica de Taboada se observan múltiples géneros cinematográficos desarrollados a lo largo de su carrera como guionista y director. En una entrevista realizada en septiembre de 1974, durante la filmación de *Más negro que la noche*, al cuestionarle respecto a su predilección por el cine de espanto responde:

Hago todo tipo de cine y prueba de ello es que he hecho películas tan distintas una de otra como lo son: *Rapiña* y *La trinchera* a base de temas campiranos; como *El negocio del odio* y *La recta final*, de tipo deportivo. Sin embargo con el cine de terror me divierto mucho. La gente sigue espantándose y viendo con interés esta clase de cintas a pesar de que vivimos una época de grandes adelantos. El miedo sigue siendo una de las características más peculiares del ser humano, los cineastas no hacemos otra cosa más que provocarlo y generarlo.⁴⁷

Esta predilección es notable dado que escribió y realizó varios filmes de cine de culto en la historia del género de terror en México como: *Hasta el viento tiene miedo* (1967), *El libro de piedra* (1968), *Más negro que la noche* (1964) y *Veneno para las hadas* (1986).

Amante del cine de misterio y terror, Taboada además realizó 17 filmes como director y guionista y 44 de sus historias fueron llevadas a la pantalla por otros cineastas. Con la finalidad de dar muestra general del amplio repertorio de

⁴⁶Cfr. Psicanzuelo, “Los Olvidados: Carlos Enrique Taboada (serie de directores mexicanos)”, PjamaSurf, 2010, publicación electrónica en: <http://pjamasurf.com>. Revisado en junio 2015.

⁴⁷Todas las notas periodísticas de las que se sirve este capítulo se encuentran en el archivo del director Carlos Enrique Taboada Walker de la Cineteca Nacional.

trabajos en los que participa se expondrán a continuación algunos títulos que forman parte de su acervo.

Dentro de su profesión dirigió y trabajó como guionista de películas como: *A la sombra del sol* (1965), *La trinchera* (1968), *Vagabundo en la lluvia* (1968), *Rubí* (1969), *El arte de engañar*, *El deseo de otoño*, *La fuerza inútil*, *El negocio del odio* (todas ellas realizadas en 1970), *¿Quién mató al abuelo?* (1971), *Rapiña* (1973) y *La guerra santa* (1977).

En los filmes en los que colabora como guionista⁴⁸ se da a conocer con el serial *Cucho el Roto*⁴⁹ que logra destacarlo, para posteriormente, tras este éxito comercial, escribir otro serial: *La maldición de Nostradamus* (Federico Curiel, 1960-62) que ya deja ver un matiz oscuro que desarrolla ampliamente en filmes posteriores. Otro ejemplo dentro de este rubro es *El último túnel* (1986), entre otros.

Por otra parte, y como testimonio de su trayectoria dentro del medio televisivo, antes de fallecer trabajaba en el argumento de la telenovela *La inmoral* para Televisa. En sus últimos años, Carlos Enrique Taboada se desempeñó como guionista de telenovelas y fue creador de historias como la *Lista negra*, *Ave fénix*, *Rosalía*, entre otras; asimismo trabajó en la exitosa serie *La telaraña*.

Todo lo anterior da muestra de las distintas facetas de Carlos Enrique Taboada y permite observar una carrera cinematográfica prolífica que no siempre, debido a su diversificación, ha sido valorada como consistente, lo que ha derivado en la falta de consenso y dificultad para abordar estudios específicos que delineen los rasgos precisos de su producción bajo una perspectiva global.

2.2. LA ESTÉTICA DE SU TETRALOGÍA DE TERROR

Como ya se mencionó anteriormente, la diversidad de su obra complica asir en un solo estudio estético la producción del “duque del terror”. Sin embargo, para fines

⁴⁸Es autor de más de 60 guiones que fueron llevados al cine de 1959 a 1970 según información registrada en el archivo del director de la Cineteca Nacional.

⁴⁹Este serial contó con cuatro películas de tres episodios cada una que consolidaron a uno de los más fuertes antihéroes nacionales de la época según el artículo “Los olvidados: Carlos Enrique Taboada (serie de directores mexicanos)”.

prácticos, a continuación se presenta un panorama general de algunos rasgos estilísticos propios de la producción de género de terror que desarrolla a través de su tetralogía representativa.

Cabe destacar que dentro de una valoración general, se ha sostenido por algunos estudiosos del cine que, es Taboada un artista sofisticado y culto que matiza sus filmes de referencias complejas y muchas veces críticas perturbadoras⁵⁰ y aunque su producción es netamente comercial y dentro de una industria cinematográfica en crisis durante un amplio periodo, ello no fue impedimento para que lograra exhibir filmes fuera de la demanda estandarizada de la época⁵¹; de hecho, es de los cineastas que producen en el medio por gusto y no por encargo.

En este mismo sentido, Taboada, además de un lector culto⁵², se describe de ideas ateas y antipatrióticas y proviene de una clase media ilustrada y progresista, que revisa a la sociedad a través de sus filmes poniendo de manifiesto temas polémicos y escabrosos pero que, trabajados siempre bajo un telón de sutileza, los matiza subyacentes a la línea general de sus relatos.

Una vez que Taboada ha incursionado como guionista y después de *Nostradamus*, comienza a trabajar en diversidad de guiones con Alfredo Ruanova con quien escribe de todo tipo: “desde comedias rancheras, chili westerns hasta películas de horror con tintes góticos exagerados, combinados con ciencia ficción de bajo presupuesto y expresionismo.”⁵³ En este caso, logran destacar filmes como: *Orlak, El infierno de Frankenstein* (Rafael Baledón, 1960) y *El espejo de la bruja* (Chano Urueta, 1962).

Todos estos filmes usan fotografía en blanco y negro, cuyo contraste con la producción a color que realiza Taboada bajo su propia dirección es llamativa, dado

⁵⁰Cfr. Psicanzuelo, *op. cit.*

⁵¹Con ello me refiero a toda la saga de filmes de luchadores que se produjo previamente y que, aunque finalmente cubrían y daban gusto a la demanda comercial, no lograron salir de la fórmula ya aprobada por gusto público.

⁵²En los filmes exhibe a través de “guiños” de manera explícita sus referentes literarios casi siempre románticos como lo podemos notar a lo largo de todo el filme *Veneno para las hadas*: el cuento que lee Carmen a Verónica: La corza blanca de Gustavo Adolfo Bécquer; Edgar Allan Poe, etc, o referencias musicales como la *Stänchen* (Serenata) D. 957 (1828) de Franz Schubert con letra del poeta alemán Ludwig Rellstab. Es un sello de Taboada registrado en los cuatro filmes representativos del género.

⁵³Cfr. Psicanzuelo, *op. cit.*

que es uno de los elementos que se destacan en él como rasgo estilístico: “[...] de lo más sobresaliente en el cine que después dirige Taboada es que encuentra el horror gótico mexicano a través del color, primero eléctrica paleta technicolor y después saturaciones expresivas con juego en el grano de la película.”⁵⁴

Asimismo, logra apreciarse el registro realista de sus filmes y de las historias que cuenta como otro rasgo distintivo que ha sido puesto en relieve en contraste con el uso de una estructura de cuento de hadas⁵⁵ en alguno de sus filmes⁵⁶; así también:

[...] en contraste con obras de terror gótico en las que la presencia de color se apoya con el uso de sobre estilizadas fábulas fantásticas, él se inclina por una moderada estilización cinematográfica. Pero es en ese realismo, contrastante con los encuadres, dirección de arte, saturación de color, y demás formas que reside su grandeza tonal y de obra cinematográfica.”⁵⁷

Su primer éxito referente al género de terror fue *Hasta el viento tiene miedo* (1968), cuyos rasgos generales permearán sus siguientes dos filmes del género. Esta triada está catalogada por muchos como terror gótico, en los que destacan algunas líneas estilísticas propias de éste como: los espacios cerrados en los que se desenvuelve la trama y en cuyo caso particular de este filme, ocurre en un internado de señoritas que funciona para limitarla y crear una atmósfera que encierra psicológicamente a los personajes en su situación. Asimismo, representa en estas producciones escenas góticas típicas como lo es el vuelo de cortinas al interior de habitaciones bajo el velo de la noche, así como la presencia de imágenes de penumbra y contrastes de luz presentados en momentos clave que servirán para apoyar las atmósferas góticas que construye.

Por otra parte, en cuanto a la experimentación del punto de vista en sus filmes, se puede percibir desde esta misma producción líneas generales en

⁵⁴Psicanzuelo, *op. cit.*

⁵⁵Carlos Zermeño. *El miedo y los límites de la realidad en Veneno para las hadas*, TOMA UNO, 2012, núm. 1, p. 98 en <http://revistas.unc.edu.ar>. Revisada mayo 2015.

⁵⁶Esta característica ha sido señalada en trabajos de análisis fílmico realizados por Carlos Zermeño al respecto de *Veneno para las hadas* así como también han sido referidas tentativas lecturas bajo una perspectiva psicoanalítica a partir de los estudios desarrollados al respecto por Bruno Bettelheim en su texto *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (traducción al español) de 1976, en cuanto a la presencia de estructuras similares en los filmes de terror.

⁵⁷Psicanzuelo, *op. cit.*

cuanto al manejo de dicho elemento. La cámara se posa bajo la mirada de Andrea, un personaje que no forma parte del elenco y que, sin embargo, está presente a través de este recurso: “Esto es muy importante para entender el arte de Taboada, aquí comienza a experimentar con el punto de vista: ¿quién mira? ¿de quién es la película?”⁵⁸

Por otro lado, el manejo de la historia en tanto su desarrollo bajo el suspenso como eje rector a través de incertidumbres logradas por la dosificación de informaciones desveladas y expuestas a partir de diálogos, imágenes intencionadas y el devenir de las acciones junto con sus consecuencias, dotan a los filmes de Taboada de una maestría narrativa que mantienen al espectador atento y lo acreditan como un maestro en el arte de narrar historias: “Por otro lado nunca hay momentos aburridos, Taboada antes que nada es un gran narrador que mantiene al espectador siempre atento.”⁵⁹

El soporte que para él representa la construcción de personajes, no sólo se ve reflejado en la fuerza de los guiones que sostienen las historias y que siempre suman a ella, sino además, al trabajo actoral que apoyará otra de las características latentes en sus producciones:

En Taboada siempre hay una interesante lectura psicoanalítica: dentro de los personajes en sus motivaciones y maneras de responder a los sucesos, pero también en la trama misma, siendo una extensión de la psique del personaje. Por otro lado hay interesantes lecturas metafóricas donde los sucesos, ambientes, contrastes, personajes representan algo más si no se ven literalmente como se presentan.⁶⁰

Otra característica muy peculiar de este director y que apoya la impresión de estar frente a un hombre culto, no sólo instruido en el arte de contar historias a través del lenguaje cinematográfico y de un guión bien estructurado, sino de un lector asiduo y amplio conocedor de tradiciones literarias diversas, se deja ver a través de referencias que son expuestas en algunos de los filmes del género que

⁵⁸Psicanzuelo, *op. cit.* Incluso el mismo autor señala la relación que existe de este tipo de recurso con la representación de la mirada del mal y que también está presente en filmes como *El Resplandor* (de Stanley Kubrick, 1980) en cuyo caso, similar al de Taboada, la mirada no pertenecen a ninguno de los personajes. Para mayor información de este tipo de recurso puede revisarse: *Cine de terror: una introducción* de Carlos Losilla.

⁵⁹*Idem.*

⁶⁰*Idem.*

funcionan, muchas veces, como pistas de su relación con cierta postura filosófica, estética o temática en ellos⁶¹. Estos referentes están por lo general inscritos al movimiento romántico, haciendo evidente en este filme que ha servido de ejemplo las fuentes góticas en su relato.

Cuando en clase en una escena de la película *Hasta el viento tiene miedo*, las alumnas aparecen estudiando literatura romántica y se leen en el pizarrón los nombres de Mary Shelley y Edgar Allan Poe, no se trata únicamente de un guiño con el que Taboada revela de manera explícita sus referentes, sino de una declaración de cuál es el punto al que se aproxima con su obra.⁶²

Por otro lado, se pueden señalar también elementos exclusivos del cine de Taboada en tanto a técnicas fílmicas se refiere y que mantiene constantes en su tetralogía de terror:

Hay elementos exclusivos del cine que Taboada domina muy bien en un nivel bastante sofisticado, por ejemplo el montaje demostrado en la elipsis que comienza con la cámara en medium shot de Ivette que se mueve hacia abajo hasta el plano detalle de las manos de la estudiante moviendo los dedos imitando a la señorita Bernarda, cortando directamente a otro plano detalle del mismo movimiento de dedos de la directora en su oficina donde la cámara se desplaza hacia arriba a la cara de la directora; el corte brinca como jump cut pero en ese brinco entra la idea intelectual. Esto sería un excelente ejemplo del montaje intelectual postulado por Eisenstein. Otro ejemplo sería la iluminación expresionista que llama mucho la atención al estar lograda en color, por ejemplo las sombras de las estudiantes cuando están en la escalera de la buhardilla; la luz viene de abajo y además de proyectar las grandes sombras distorsiona sus rostros.⁶³

En un análisis detenido de cada uno de los filmes que forman parte de la tetralogía se puede verificar la utilización frecuente de este tipo de recursos señalados por Pezcuero como fórmula de Taboada en sus historias.

Desde otra perspectiva, si se hace un recorrido por toda la muestra del género, expone el uso de recursos actorales repetidos como en la escena en que la señorita Julia, después de enfrentar situaciones amenazadoras con valentía, pone sus manos en el pecho para posteriormente llevar los dedos a su boca y

⁶¹Cfr. Psicanzuelo, *op. cit.*

⁶²Adrián García Bogliano, "Temerosas y temibles. Las mujeres en el cine de Carlos Enrique Taboada", *Taboada*, ed. Pablo Guisa Koestinger, México, Jus, 2011, p. 23.

⁶³Psicanzuelo, *op. cit.*

morderlos, misma acción que se vuelve a repetir en Flavia quien, en un momento crítico bajo la presión de Verónica lleva, del mismo modo, los dedos a su boca y suelta en llanto derrumbándose sobre la cama.

Este tipo de recurso también da muestra de una presencia constante de erotismo trabajado en todos los filmes de diversas formas, no sólo con esta expresión de los dedos mordidos sensualmente sino a partir de escenas en las que el cuerpo femenino se dibuja lleno de sensualidad bajo camisones o incluso sobre uniformes, escenas íntimas de baño con tomas que por sutiles se tornan sugerentes, así como otros detalles igualmente tenues respecto a posiciones corporales, sobretodo en *Veneno para las hadas*, en la que se logra observar la ropa interior de las protagonistas en distintas ocasiones a través de posturas inocentes o movimientos corporales descuidados propios de la edad infantil pero que no dejan de ser captados en la toma.

Finalmente, lo anterior también permite destacar la presencia de otra constante: la fórmula Eros-Tanatos que articula su producción y de la que Taboada hace un uso inteligente y con conocimiento del poder que juntos, estos dos elementos, desatan dentro de una trama.

En tanto elementos que configuran las generalidades estilísticas de este director cabe mencionar, por último, el uso efectivo de la banda sonora que presentan sus filmes y que, según el contexto en el que se le introduce, soporta las narraciones de forma importante para terminar de generar sentidos determinados. En el caso de la producción de terror, esta banda sonora se vuelve determinante en la construcción de atmósferas siniestras o como contraste de las imágenes que se presentan al espectador pero que no dejan de señalar toda una intencionalidad específica en la lectura que puede dársele.

Todo lo anterior conforma el repertorio general de elementos de los que se sirve este cineasta para construir su lenguaje y cuya producción registra una de las manifestaciones en México más logradas del género de terror, mismo que fue abordado ampliamente durante la década de los setenta y ochenta en un auge mundial que ha dejado muestras de los malestares socio-culturales y políticos de

estos periodos, ya sean personales o colectivos. Pero ¿qué relación existe entre el género cinematográfico de terror y la revelación de estos malestares?

A grandes rasgos, se ha señalado por Rick Altman en su amplio estudio respecto de los géneros cinematográficos, y por algunos otros estudiosos del cine de terror propiamente mexicano como Raciél Martínez Gómez, la importancia de un género como reflejo de un contexto histórico. En el caso del terror trabajado por Taboada, valdría la pena señalar que sus filmes en general aluden a culpas no confesas, pendientes de la sociedad que difícilmente se aceptarían abiertamente.

Esta impresión podría respaldarse por la temática que abordan sus filmes, en los que también se ha señalado la importante participación de las mujeres como personajes que están en constante lucha contra la imposición de lo racional contra lo instintivo y sentimental, contra estereotipos hegemónicos que bien podrían representar algunos personajes y su imposición de lo tradicional, del deber ser en el México de época en la que comienzan a gestarse cambios importantes en su estructura social y cultural.⁶⁴

Autores como Martínez Gómez, Raciél apuntan:

Asimismo, los géneros cinematográficos destacan por la característica de servir de espejo social en donde se reflejan los traumas que aquejan a determinado tiempo cultural[...] En este sentido un género cinematográfico como el terror merece especial atención, porque [...] refleja cosas que molestan a un entorno sociocultural. Y es que la anarquía del terror está íntimamente relacionada con el pánico que los géneros domesticar: sí, los géneros son un espacio del imaginario colectivo en donde el pánico garantiza la continuidad de una comunidad.⁶⁵

En este sentido, el cine de terror también es el cine de las culpas. No pueden hacerse películas de miedo efectivo si no socavan los pendientes de las conciencias. Atrás de monstruos, plagas y asesinos seriales se encuentran remordimientos personales o colectivos⁶⁶. Y en este caso, el surgimiento del

⁶⁴En este sentido, no debe perderse de vista que durante el periodo de producción de los filmes de Taboada se encuentra vigente el movimiento feminista o sus consecuencias inmediatas y por otro lado, se sirve de estas figuras en edad juvenil a partir del protagonismo que adquieren los adolescentes en el ámbito literario con corrientes como La Onda durante la década de los 60.

⁶⁵Raciél Martínez Gómez. *El gótico mexicano. Otra vuelta de tuerca*. Hispanet Journal 4 (Diciembre 2011) En <http://www.hispanetjournal.com>. Revisado en marzo del 2015.

⁶⁶Es interesante la valoración que Raciél Martínez hace al respecto, al considerar que los alemanes, con el expresionismo, purgaron por adelantado el nazismo; los estadounidenses han recurrido al horror para

género de terror entre los setenta y ochenta podría responder a un contexto social que arrastra las consecuencias de un continuo y cercano periodo bélico, incluso a lo largo de todo el siglo XX, que ha generado cambios importantes en la estructura social, política y cultural del mundo entero.⁶⁷

2.3. VENENO PARA LAS HADAS

En el año de 1986, el 2 de octubre, el Director Carlos Enrique Taboada presentó el filme *Veneno para las hadas*, una cinta cuya producción se llevó a cabo en 1984, pero de la que el guión se escribió seis años antes.⁶⁸

En primer lugar, es importante destacar, como ya se señaló anteriormente, que Taboada dirige previamente a éste, filmes de género de terror gótico en México y cuya recepción fue ambivalente ante los ojos de la crítica; sin embargo, con la llegada de *Veneno para las hadas* su director ya habría ganado el aprecio de ésta, lo que se hace notorio con el galardón de 5 premios Ariel, que por otro lado, no ayudará a evitar la limitada exhibición en las salas nacionales⁶⁹ de su filme: en el periódico *Excélsior*, 10 de noviembre de 1986 aparece una nota en la sección de espectáculos con el siguiente encabezado: “Carlos Enrique Taboada se Queja de que la Cinta ‘Veneno Para las Hadas’ no ha tenido promoción”⁷⁰.

El contexto de exhibición del filme fue pauta para evidenciar el desplazamiento que tiene la producción estatal con respecto a la industria privada en este periodo. El día, 13 de octubre de 1986, en una publicación de un diario nacional, Patricia Fernández V. acota:

exhibir su enfermiza sexualidad protestante; los orientales, que ahora están reinventando el miedo, purgan con él la alienación manifiesta por la hipertecnología.

⁶⁷No está de más puntualizar algunos de los últimos y más importantes enfrentamientos bélicos del siglo pasado: La primera guerra mundial de 1914-1918, la Segunda Guerra Mundial de 1939-1945, la Guerra Fría que se desarrolla entre la década de los 60 y 80, etc.

⁶⁸Como comenta Taboada en una entrevista realizada para un Programa Documental con motivo del lanzamiento en DVD de este filme en 2002. Material extra en el DVD.

⁶⁹Se exhibió el filme solamente en Cines Metropolitano, Alex Phillips y Gabriel Figueroa.

⁷⁰Archivo del filme *Veneno para las hadas* del Director Carlos Enrique Taboada Walker de La Cineteca Nacional, México, D.F. Revisado el octubre 2015.

“[...] en días pasados, Ignacio López Tarso, en su calidad de secretario general del STPC, manifestó su indignación por el maltrato promocional que las autoridades filmicas correspondientes dieron a *Veneno para las hadas*. [...] informó que solicitaría una reunión con el director de RTC y el director del Instituto Mexicano de Cinematografía [...] se estrenó en solo 3 salas de COTSA, y, a una semana de exhibición, ha sido trasladada a otras cuatro salas de COTSA [...] Salas cuya distante ubicación o estado deplorable no parecen depararle mayores perspectivas de un justo reconocimiento comercial.”⁷¹

Lo anterior podría responder a la situación económica y social del México de la época, ya que durante la presidencia de Miguel de la Madrid, en 1982, México vive sumido en la más profunda de las crisis y al creciente aumento de la deuda externa se suman tragedias como la de la explosión en San Juan Ixhuatepec en 1984 y el terremoto de la ciudad de México en 1985, por lo que el gobierno mexicano se olvidó casi por completo del cine, una industria poco importante en tiempo de crisis.⁷² En el *Excélsior*, 28 de diciembre de 1984, en entrevista Carlos Savage, editor de *Veneno para las hadas* comenta:

[...] y se espera pase la crisis económica para tener producciones a nivel internacional. Es de importancia que el debate público encamine a todos los que participamos en el cine a preocuparnos por la industria; oficialmente el cine no es el único problema que tiene que resolver el gobierno, más aun cuando es una diversión de bajo precio para todo público.⁷³

Sin embargo, esta crisis si bien afecta la producción estatal debido a la falta de apoyo económico por parte del estado, beneficiará a la industria privada de manera contundente: En el Periódico *El nacional*, 8 de octubre de 1986, Eduardo Marín Conde menciona:

[...] recibió su estreno comercial en la capital, en únicamente 3 salas, mientras en forma injusta y desproporcionada, otra cinta nacional de suspenso, producto del consorcio privado televisivo y de una calidad menor, “El maleficio 2” entró a exhibición en 15 salas. ¿es posible imaginar que la política de una compañía estatal, como COTSA, pretende desestimular y hacer desaparecer el cine estatal?⁷⁴

⁷¹Archivo del filme *Veneno para las hadas*, *op. cit.*

⁷²Debido a ello de 1982 a 1988, prácticamente todas las películas ganadoras del Ariel, entre ellas *Veneno para las hadas*, fueron vistas exclusivamente por los miembros del jurado de la Academia y salvo escasas excepciones como *Los motivos de Luz* (1985) de Felipe Cazals fueron exhibidas en cines comerciales.

⁷³Archivo del filme *Veneno para las hadas* del Director Carlos Enrique Taboada Walker de La Cineteca Nacional, México, D.F. Revisado el octubre 2015.

⁷⁴*Idem.*

Fueron notorios, a través de la prensa, los diversos problemas que aquejaban a México durante la presidencia de Miguel de la Madrid, no sólo en el nivel económico sino sus consecuencias y conflictos dentro de la industria cinematográfica que afectaron finalmente una exhibición importante para el cine nacional dado que *Veneno para las hadas* estaba considerada como el primer proyecto que englobaría una solución a la escasez de trabajo e inversión en la sección de Técnicos y Manuales del STPC y que lo incrementarían una vez recuperada la inversión de este filme; sin embargo, la inadecuada exhibición desplazó esta posibilidad a un intento fallido que no permitió la filmación posterior de otros proyectos y afectó aún más la producción estatal.

En este sentido, el intento de generar capital para la producción de posteriores proyectos a través de esta cinta refleja al mismo tiempo, en ciertos detalles generales de esta producción, la escases de recursos para su filmación y el descuido en otros, como es señalado por Gustavo García en una reseña del filme en el periódico *Uno más uno* el 18 de octubre de 1986 en la que comenta:

Producida de emergencia entre el STPC y el Instituto Mexicano de Cine hace dos años, cuando Isaac estaba urgido de sacar adelante algún proyecto (cualquiera), *Veneno para las hadas* se filmó en condiciones casi amateurs[...]. Taboada escribió el argumento sin intención real de filmarlo [...]. La miseria en la producción hace que tarde mucho en establecerse la época (fines de los '40 y principios de los '50), el maquillaje *monstruoso* como los gafes de proproducción de que un vil reloj de pared lance campanadas de Big Ben o que la fotografía se haga bolas entre luces amarillas y azules o que la Música de Jimenez Mabarack denuncie anticipadamente cualquier sorpresa o se encime reiterativamente a las carreritas de las niñas o que la película se parta en 2 en cuanto la acción se traslada al rancho, el ritmo se pierda, los preparativos para el veneno parezcan un recurso desesperado por alargar la película, etcétera.⁷⁵

En este contexto presenta Carlos Enrique Taboada su filme *Veneno para las hadas* cuya peculiaridad, se ha comentado por algunos críticos, no radica precisamente en los recursos técnicos cinematográficos que utiliza (salvo en el punto de vista adoptado del filme centrado en las niñas) sino en lo que los críticos refieren como la creación de ambientes ominosos y sutiles ejercicios de

⁷⁵ Archivo del filme *Veneno para las hadas*, op. cit.

introspección; terror psicológico y suspenso; esto debido a que sobre todo, y a pesar de un bajo presupuesto⁷⁶, descansa sobre un guión bien estructurado, cosa que no sorprende en un director con su trayectoria, quien logra ser comparado y puesto a la altura de los mejores exponentes del género en su época y a nivel mundial⁷⁷.

Es así que Gustavo García, además de señalar las deficiencias en la producción de *Veneno para las hadas*, también rescata, como otras tantas críticas de prensa de la época, importantes aciertos narrativos como la astucia del autor en la resolución, así como una puesta en escena que se permite movimientos de cámara, encuadres, detalles de actuación de elegancia pocas veces vista en el cine nacional. Por otro lado, señala también que:

Con todo, estamos ante un producto excepcional en el cine mexicano actual, el último eco de un cine académico, sereno, inteligente, que quiere aplicar hallazgos literarios (en este caso la novela gótica) y audacias dramáticas (dar todo el peso de la historia a 2 niñas, hacer de una de ellas una encarnación discreta y terriblemente convincente del mal puro, hacer de ese mal un juego descontrolado, una forma de la inocencia).⁷⁸

El filme póstumo de Taboada propició opiniones ambivalentes y fue reflejo del periodo de crisis que vivía no sólo el país sino la producción cinematográfica nacional. Pero, del mismo modo, es la última muestra de un director audaz y experimentado que supo, bajo toda circunstancia, sacar un proyecto importante para la búsqueda de soluciones económicas para la producción estatal sin necesidad de doblegar su interés y predilección por el género con el que es reconocido en la actualidad.

⁷⁶El costo de la producción de *Veneno para las hadas* alcanzó los cuarenta millones de pesos, una película de bajo presupuesto para la época.

⁷⁷De entre los que destacan Alfred Hitchcock así como Mario Bava y Dario Argento exponentes del *giallo* italiano.

⁷⁸Archivo del filme *Veneno para las hadas*, *op. cit.*

2.3.1. El género cinematográfico

A continuación se presenta una opinión periodística del filme de Taboada que desató otro debate polémico respecto al público al que iba dirigida dicha cinta; en el Sol de México, 26 de octubre de 1986, Arturo Arredondo comenta:

[...] una agradable sorpresa significa para el espectador *Veneno para las hadas*, de Carlos Enrique Taboada, sobre una historia suya. El título hace suponer una cinta para niños y la verdad es que ese argumento malévolo y seductor nos envuelve desde un principio logrando que la clasificación de “para niños” pase a segundo término. La cinta se inscribe realmente en ese renglón de cine de niños para adultos.⁷⁹

¿Es *Veneno...* un filme dirigido a todo público? El criterio de clasificación del filme fue tema de discusión, ya que desde el inicio Taboada tenía clara la intención de exhibir el filme bajo la clasificación “A”, para todo tipo de público. Con ello es un filme que se abre al público infantil, intención que ya había puesto Taboada en otra de sus cintas: *¿Y quién mató al abuelo?* debido a que este director tenía la particular opinión de que los niños de esa época, y dado los avances tecnológicos y la influencia televisiva que les proporcionaba una amplia información respecto de variados temas, los hacía capaces de poseer un criterio más abierto, así mismo en una entrevista publicada en el *Exelsior* el 12 de febrero de 1985 al respecto comenta:

Los niños tienen actualmente una mentalidad más receptiva y una más amplia visión del mundo y nuestra época, y los responsables de los espectáculos los debemos de tratar como un espectador responsable, inteligente. Declaró el cineasta Carlos Enrique Taboada, autor de la primera producción del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica. [...] Si queremos seguirles contando a los niños, ahora cuentos e historias como Caperucita y Blanca Nieves, vamos a perder el tiempo. Porque ya tienen otra mentalidad. Ya perdieron la capacidad de asombro que existió hace una generación o más.⁸⁰

Asimismo, comenta respecto al género de este filme: “Elsa María y Ana Patricia Rojo son las dos niñas que estelarian esta historia, que encuadra dentro del

⁷⁹ Archivo del filme *Veneno para las hadas*, op. cit.

⁸⁰ *Idem*.

género de angustia. Yo lo calificaría así porque es un género extraño sin llegar precisamente al terror.”

En ese sentido es ciertamente complicado abordar la discusión del género al que pertenece el filme, debido a que se observan distintos elementos que podrían sugerir su relación con el terror. Por otra parte, la hibridación de géneros propia de la época posmoderna complica el escenario en la medida en que se puede presentar una mezcla de algunos de ellos en el producto final.

En un primer momento, el enfoque tomado antaño, es decir, en el periodo en que fue producida y exhibida, la concebía en su enmarcamiento genérico, a través del manejo de la publicidad, como un filme de terror⁸¹. Por otro lado, la carrera cinematográfica de su autor, previo a la aparición de este último filme, así lo insinúa para las expectativas de un público pues, aunque diez años después, este aparece posterior a su trilogía de terror gótico, que habría logrado identificarlo; sin embargo, en *Veneno para las hadas*, se presentan notables diferencias respecto de éstos, aunque conserva en cierta medida algunos rasgos de estilo evidentes:

Con la primera incursión de Taboada como director en el género aparecen los elementos centrales de sus cintas de horror: los lugares cerrados y aislados donde el mal manifiesta; la cotidianeidad como fuente de lo maligno; la contraposición de la ciudad como espacio yerto y el campo como escenario posible de sucesos fantásticos y el espíritu gótico de las historias muy bien adaptado al contexto mexicano sin necesidad de folclorizar mitos universales.⁸²

Estas diferencias a las que se hace referencia, respecto al *Libro de piedra, Más negro que la noche* y *Hasta el viento tiene miedo*, están en ciertas sutilezas respecto del tratamiento. Con esto se alude al hecho de que los elementos que distinguen propiamente al género de terror en el cine están sólo sugeridos en este filme, como ya lo analiza Carlos Zermeño en su trabajo “De Brujas inciertas y

⁸¹Véase el tráiler incluido en el video del filme.

⁸²Otto Lumiere, “La tetralogía Taboada”, El juguete de Lumiere, 2007, 897, en: <http://eljuguetedelumiere.blogspot.mx>. Revisado en agosto 2015.

veneno para las hadas”. Asimismo, señala que este filme mantiene ciertos mecanismos de lo fantástico casi intactos, pero no por ello es un texto fantástico.⁸³

A partir de estas observaciones, se puede considerar que, si bien este filme toca ciertos elementos del género de terror, englobado por muchos en uno más general como el fantástico⁸⁴, también es cierto que, al revisar los elementos que conforman el thriller psicológico, es quizá con este subgénero con el que comparte en mayor medida elementos en cuanto a su estructura rectora.

Varios teóricos se han encargado de señalar las características generales del thriller psicológico, el cual nace como un subgénero del Thriller propiamente dicho, y que serán mencionadas de manera breve para concientizar sus similitudes con el filme de Taboada:

Un thriller psicológico, puede definirse como un subgénero de la ficción terrorífica -ya sea literario o cinematográfico -que hace hincapié en la psicología de los personajes: ya sea en sus estados emocionales, creencias, culpas, supersticiones, entre otros. Generalmente en este tipo de películas, los relatos están contruidos con elementos propios de la novela policiaca, marcados por personajes como detectives, o del género del terror, mostrando casos paranormales o de Ciencia Ficción. Según los entendidos, el Thriller Psicológico ha sido fuertemente influenciado por el padre del suspenso, Alfred Hitchcock, pero dentro de este subgénero se destacan otros nombres precursores, como los cineastas Roman Polanski, Martin Scorsese, Jonathan Demme, entre otros.⁸⁵

El thriller psicológico, en su definición más general, es un subgénero cinematográfico que se centra en los estados emocionales y mentales inestables de los personajes. A menudo recurre al misterio, suspenso y terror psicológico para crear una dinámica de tensión que pretende sorprender al espectador con giros inesperados por medio de uno o más puntos de vista a lo largo del relato. El temor, la ansiedad, el miedo, la repulsión y los traumas son otros elementos que aderezan este tipo de filmes.

⁸³Es en este punto en que, en el capítulo siguiente se trabajará en explicar cuáles de estos mecanismos están desarrollados en el filme de Taboada.

⁸⁴En este caso, Carlos Losilla en su texto: *El cine de terror: una introducción*, apoya la perspectiva de que el género de terror es pues ya independiente del fantástico, en la medida en que resulta, éste último, un término tan amplio que engloba una gran variedad de filmes que no siempre guarda una relación común entre ellos; y ya el terror puede distinguir en él y reproducir en otros filmes características lo bastante particulares y específicas para diferenciarlos entre sí.

⁸⁵*12 thrillers psicológicos llenos de suspenso y vueltas de tuerca que debes ver* en: [http:// www.vinalab.cl](http://www.vinalab.cl).
Revisaado en septiembre del 2015.

En este caso, los dos puntos de vista, se refiere a dos posturas opuestas, que en *Veneno para las hadas* se ven representadas por Verónica y Flavia por un lado y su dicotomía imaginación/razón, así como las que se presentan en los adultos mostrados de forma parcial en el filme y que apoyan, bajo el mismo contraste, la postura de cada protagonista.

Por otra parte, en un thriller psicológico, los personajes no confían en su fuerza física para vencer a sus enemigos, sino más bien en sus recursos mentales, y muchas veces estos enemigos no son externos (antagonistas o circunstancias), sino internos (locura, fobias, impulsos, sentimientos, temores). Incluso cuando estos son otros personajes, los conflictos se juegan generalmente a través de juegos de la mente, el engaño y la manipulación, o incluso mediante intentos que buscan demoler el equilibrio mental del oponente.

Podría decirse que esta descripción breve del subgénero, engloba algunas características en el tratamiento de *Veneno para las hadas*. Y sin querer profundizar más al respecto se han señalado sólo algunas características del género en este apartado.

2.3.2. Hacia la posmodernidad

Por último, como cierre a este recorrido al respecto de la carrera cinematográfica de Taboada, su estética, los filmes de terror y *Veneno para las hadas*, se contempla ahora la inserción del filme en un panorama más amplio, aquel que plantea el cambio de etapas estéticas así como, dentro del ámbito social entre la modernidad y la posmodernidad.

Para obtener una mayor claridad sobre este punto se distinguirán dos perspectivas al respecto: en tanto al contexto de producción y sus técnicas de elaboración y, por otro lado, en tanto al que aborda la historia de *Veneno...* en tanto proyección de una crisis y las dicotomías que enfrenta para conseguir reflejar el tema en su filme.

En el primer caso, el filme de Taboada ha sido catalogado como cine moderno o cine contemporáneo de horror⁸⁶ a partir de las características que dominan en su tetralogía específicamente, esto puede ser respaldado con base en el estudio que Lauro Zavala expone respecto a las características particulares del cine clásico, moderno y posmoderno⁸⁷. Así, tanto en periodo de producción como en las características generales de la narrativa fílmica puede recaer en esta categoría, sin embargo, cabe considerar que con cada nueva lectura, nunca igual a la anterior o incluso dependiendo del espectador, esta afirmación podría ser refutada en futuros estudios según puntualiza dicho especialista.

En el segundo caso, el de la ubicación del tiempo de la historia, se ve el desarrollo de una trama a finales de la década de los cuarenta en la que se refleja expresamente una inquietud individual, pero también un malestar social del periodo. Con ello se hace referencia al contexto sociocultural de la historia en la que el filme plantea la confrontación de diversas dicotomías.

En *Veneno para las hadas*, una niña se cree bruja, intimida a su amiga y la obliga a una ciega obediencia. En este sentido, el filme plantea el tema de la hegemonía del poder y la supremacía del control de lo institucional pero desplazado a la relación entre dos niñas. Ya desde este planteamiento se puede observar una confrontación de paradigmas no ajena al periodo de crisis que refleja un cambio de mentalidades:

Dentro de los múltiples aspectos que se han considerado como integrantes de esta situación (la posmodernidad)[...] podemos resaltar, por ejemplo, el carácter contradictorio que supone la oposición a los valores burgueses (que se inserta dentro de una reacción global contra las formas establecidas) a la vez que se vuelve sobre ellos con un cierto aire de admiración [...]⁸⁸

Esta contradicción entre una oposición contagiada, al mismo tiempo, por admiración es lo que resuelve el filme planteado desde la mirada infantil de dos

⁸⁶Adrián García Bogliano. "Temerosas y temibles. Las mujeres en el cine de Carlos Enrique en Taboada" en *Taboada*, p. 19.

⁸⁷Cfr. Lauro Zavala. *Cine clásico, moderno y posmoderno* en *Razón y Palabra*, núm. 46, agosto-septiembre 2005 en: <http://www.razonypalabra.org.mx>. Revisado en noviembre 2015.

⁸⁸Ángel Luis Hueso. *El cine y el siglo XX*. España, Ariel, 1998, p.16.

niñas estereotipo de lo racional y la imaginación como dos contrapuntos establecidos en contextos familiares ambivalentes.

[...] al mismo tiempo se rinde culto al individualismo, mientras que, por otro lado, se incide en un formalismo que tiene su origen en una consideración negativa de la evolución artística. Todo ello nos habla de la crisis de un momento en que la sociedad contemporánea occidental se define a sí misma con relación al pasado (postindustrial), en relación a una práctica social (consumo) y a la tecnología (los media).⁸⁹

Existe en lapsos de crisis la capacidad combinatoria de cánones previos ya establecidos por una tradición y la presencia de propuestas novedosas, aunque sutiles, en un periodo temprano de la transformación, así el filme *Veneno...* puede inscribirse en el cine propiamente moderno pero, en ocasiones variar la norma establecida en sus características narrativas.

Por otra parte, además el filme podría ser reflejo de la situación económica y social del México de Taboada que transcurre, por un lado, dentro de la creación de una nueva clase media que empieza a adaptarse a los cambios culturales de aquellos años y, por otro lado, a la lucha de una clase social que intenta sobrevivir a la crisis económica; todo ello bajo la tensión que confronta dos maneras de ver el mundo, aquella que pondera lo racional sobre lo instintivo o sentimental.

Específicamente estas dicotomías están expresamente reflejadas en Flavia y Verónica, respectivamente. Dos niñas, aparentemente opuestas pero cuyos papeles se invierten por completo y culmina en una imprevista resistencia contradictoria. Es decir, por escapar de una vida poco grata como niña huérfana y con un notorio declive económico⁹⁰, Verónica, prefiere jugar a ser una bruja y que domine su imaginación, aunque al mismo tiempo sea consciente de su situación social y económica y sea presa de la envidia hacia Flavia.

Por otra parte, Flavia, una hija que vive dentro de un núcleo familiar tradicional, estable y económicamente más alto dentro de una clase social aún definida, es incapaz de entender estas fantasías como un juego nada más y con motivo de los eventos fortuitos que apoyan la idea de la existencia de la magia en

⁸⁹ *Idem.*

⁹⁰ Todo ello reflejado por la imagen fílmica a través de la construcción ambiental de su casona deteriorada y desactualizada en comparación con la casa de Flavia.

Verónica, se pone en crisis su precepto racional ante el nuevo paradigma de realidad que se le presenta. Al mismo tiempo, las amenazas incesantes por parte de Verónica merman la disposición de Flavia a la complicidad de un juego consiente entre las dos, contrapuntándolo a la lucha de poder en varios niveles: entre los dos personajes como reflejo de dos realidades, dos clases sociales y dos formas de enfrentar el mundo.

En conclusión, si bien el género de terror se abordó de forma mundial durante este periodo de crisis económica, social e ideológica⁹¹, cada país matiza su discurso según su específico malestar, al mismo tiempo que plantea no sólo sus particulares formas de discurso, en este caso en el cine de autor, sino que pretende referirse a sus características políticas, sociales, económicas cambiantes en un periodo de transición que refleja el paso entre la modernidad y la posmodernidad dentro de un continuo cambio de estructuras sociales, económicas y culturales.

Finalmente, lo que se ve en *Veneno para las hadas* es un filme que mantiene en su estructura narrativa elementos de lo fantástico desde la teoría propuesta por Todorov, pero trasladado este código al lenguaje fílmico responde al género de terror según los críticos de la época y el propio tráiler del filme así lo vendía; Sin embargo, y pese a que *Veneno...* aparece diez años después de su muestra representativa del género, algunas de las consideraciones genéricas del filme han sido abordadas por Carlos Zermeño en su estudio titulado “El miedo y los límites de la realidad en *Veneno para las hadas*” en la que desvela algunos de los recursos utilizados por el cineasta para hacer de este filme un híbrido dentro de su producción de terror.

En este filme póstumo, el duque del terror trastorna la convivencia entre amigas en etapa escolar o el juego infantil para hacer visible lo oculto: la niña que se inventa su “otro” como bruja. Es así como Taboada plantea con maestría lugares comunes del género de terror al proponer la intromisión de lo que está fuera de la realidad: la irrupción de la imaginación en un mundo racional, lo que producirá perturbación y aunque para Zermeño, Taboada sólo roza elementos

⁹¹Cfr. Raciél Gomez. *op. cit.*

claves del género de terror sin llegar a tocarlo, es quizá posible hablar entonces de un texto posmoderno por su mezcla de recursos e hibridación.

2.3.3. La bruja

A pesar de ser un planteamiento fantástico en el personaje, sólo un juego en su desenfadada imaginación: ¿por qué abordar la figura de la bruja en este filme?

No debe olvidarse que México tiene una amplia tradición de historias macabras, desde narraciones hasta tradiciones populares relacionadas con la muerte y su imaginario bien arraigadas en la cultura del país, entre ellas las de las brujas y la brujería⁹², de ahí que no resulta difícil comprender la selección, aunque no debe suponerse gratuita, ya que el tratamiento de esta figura, además de atender a lo explicado con anterioridad, podría incluso suponer otro elemento más del contexto de este filme; esto es la importancia del movimiento feminista que se gesta a partir de la década de los sesenta y su repercusión, latente en los ochenta, en la imagen femenina que retoma el concepto de la bruja para atender a la transgresión que supone el ejercicio intelectual y la intromisión de la mujer en los ámbitos académicos del estudio científico.⁹³

Por otro lado, el título del filme: *Veneno para las hadas*, relacionado con la figura de la bruja, insinúa esta relación inherente entre bruja y hada que Jules Michellet aborda de manera clara: “La mujer nace hada. Por el retorno singular de la exaltación es sibila. Por el amor, maga. Por su finura, su malicia, es bruja”⁹⁴.

En la Edad Media la brujería y la demonología alcanzarán nuevas dimensiones debido al espíritu de crisis que se vivía. Esta repentina aparición del tema no tiene que ver con la aparición de una mayor cantidad de brujas en el mundo, sino con la crisis material y espiritual y de la que se buscaban culpables y

⁹²Esto es, de hecho, lo que se observa en Carmen quien posee una amplia muestra de éstas influencias en el pueblo mexicano.

⁹³Situación ilustrada en el filme al contemplar que las transmisoras del conocimiento todas son mujeres.

⁹⁴Michelet, Jules. *La bruja. Una biografía de mil años fundamentada en las actas judiciales de la Inquisición*. Madrid, Akal, 2012. p. 29.

por lo que se iniciarán más tarde las persecuciones por parte de católicos y protestantes.

De esta forma, Taboada retoma la figura de la bruja en la crisis de su contexto sociocultural. Del mismo modo, el filme de *Veneno para las hadas* representa la caza de brujas buscando el culpable que mantiene en disputa dos mentalidades: la modernidad y el surgimiento del hombre posmoderno en esta época de transición, así como las dicotomías anteriormente abordadas.

Por otro lado, si se retoma el planteamiento de Michelet de la naturaleza dual, la bruja y el hada son el mismo ser en dos facetas distintas de la mujer, entonces se puede considerar que por ello Flavia cede su razonamiento lógico a la posible existencia de una bruja, una vez que se desata el dominio de la imaginación. Si ella es la parte hada, “enemiga”⁹⁵ de la bruja, la dominará en su momento su malicia femenina para desatar el impactante final. La bruja debe morir no sólo por ser un desenlace lógico en un contexto de cuento de hadas,⁹⁶ según Carlos Zermeño, sino porque es la expresión metafórica del intento desesperado por sobrevivir de una clase social al borde del colapso por la crisis económica del país, así como por la imposibilidad de convivir en armonía dos paradigmas: razón vs imaginación.

La filmografía de Carlos Enrique Taboada es sumamente amplia, sin embargo, muy probablemente su mayor contribución fue la de hermanar el estilo gótico con el contexto mexicano.

Taboada clausuró con broche de oro su faceta de terror gótico con *Veneno para las hadas*, que se aleja un tanto del tratamiento previo en sus filmes de terror gótico integrando una poética de lo fantástico y cuya incidencia será analizada en el siguiente apartado de esta investigación. En esta ocasión, la maldad no proviene de un ente sobrenatural concreto, sino que germina dentro de la relación de poder y sometimiento que sostienen dos niñas. Lejos de que esto signifique algún tipo de suavidad en su argumento, este trabajo confronta de nuevo al

⁹⁵Condición establecida dentro del filme en un diálogo entre Verónica y Flavia.

⁹⁶Contexto de lectura propuesto por el *lietmotif* musical del filme según Carlos Zermeño.

espectador con el lado macabro de la niñez⁹⁷, pero en esta ocasión en un código mucho más realista y psicológico.

⁹⁷ Este tipo de tema ya se había abordado en el filme *El libro de piedra* del mismo director.

CAPÍTULO 3. La poética de lo fantástico en *Veneno para las hadas*

“Si la obra literaria forma verdaderamente una estructura, es necesario que encontremos en todos los niveles, consecuencias de esa percepción ambigua del lector que caracteriza lo fantástico”.

Tzvetan Todorov

El filme de Taboada presenta un horizonte distinto respecto de la producción cinematográfica anterior de este mismo autor, y que al haber sido poco reconocida en su época, pero revalorada en la actualidad a partir del 2009, con la realización de los *Remakes* de dos de sus cintas, así como el proyecto de llevar a la pantalla el resto de su producción de terror y específicamente *Veneno para las hadas* en el 2015, ha implicado además, un profundo análisis de ellas y una reinterpretación de las estructuras bajo las que operan. El presente análisis se centra específicamente en este último filme.

Como ya se adelantó en el apartado anterior, Carlos Zermeño discute algunas de las características de género de este filme y distingue algunas otras incidencias de lo fantástico literario en él.

El objetivo de este último capítulo será entonces, a manera de profundización, el análisis operativo de este filme a partir de los postulados teóricos de Todorov respecto de lo fantástico literario. Para ello, baste presentar inicialmente algunos de estos elementos generales que exhibe *Veneno para las hadas*.

3.1. ELEMENTOS DE LO FANTÁSTICO EN EL RELATO

Este filme trabaja un argumento claro con respecto a la lucha de poder y sometimiento entre dos niñas que, en lo que parece un juego infantil, refleja la problemática que lo fantástico literario plantea desde la perspectiva de los cuestionamientos sobre el paradigma de la realidad, no en el sentido del registro realista que el filme tiene, sino desde la incapacidad que Flavia presenta para identificar el juego de Verónica como tal y a partir de ello, romper su esquema,

cuestionar este paradigma a través de la confrontación real /imaginario, mecánica que al mismo tiempo se encarga de dejar perplejo al espectador con respecto al desenlace del filme.

En este sentido, la vacilación se representa en Flavia quien, reflejo estereotipado de la niña racional, es la que en mayor medida logra la identificación necesaria del lector explícito propia de lo fantástico literario para hacer co-participe al espectador de la vacilación, necesaria característica de lo fantástico, respecto a la percepción de algunos acontecimientos que se desatan en el desarrollo del filme.

Como ya se vio en el primer capítulo, la variedad de vacilación que se destaca en el filme entre lo real y lo imaginario pretende cuestionar si lo que se cree percibir no es, de hecho, producto de la imaginación; es un error en la percepción de la realidad que puede producirse por diversas razones. En el caso de *Veneno para las hadas*, Verónica es una niña solitaria que bajo el influjo de las narraciones de Carmen, su nana, recrea en su imaginación un mundo que funciona para reducir su soledad y que desemboca en una actitud obsesiva y envidiosa respecto de las condiciones familiares y económicas que disfruta su compañera de escuela, Flavia.

Sin embargo, cabe destacar que el tratamiento de la historia no sostiene de forma prolongada el sustento sobrenatural de los acontecimientos que soportan, en un primer momento, para Flavia, la posibilidad de la esencia sobrenatural del personaje de bruja que asume Verónica y que son el eje rector del sometimiento de Flavia. Esto sólo aplica al nivel del espectador, dado que Flavia pierde informaciones que él sí conoce proporcionadas por la función de narrador que asume la cámara; por lo tanto, es el espectador quien debe saber que todos los hechos que Verónica asume como mágicos frente a Flavia son únicamente acontecimientos fortuitos que aprovecha para engañarla.⁹⁸

Sin embargo, este tratamiento no impide que parte del filme sostenga cierta ambigüedad que subsiste sobre todo durante el primer capítulo titulado “Las

⁹⁸ Cfr. Jorge Olvera Vázquez. “Femenina maldad. Infancia y adolescencia Siniestras en Carlos Enrique Taboada y Emiliano González”. *Entrecruces: cine y literatura*. Coord. Ester Bautista y Araceli Rodríguez, México, Eón, 2012, p. 172.

Brujas”. Con ello se hace referencia al contenido vasto de indicios. Elemento que será analizado con detenimiento más adelante.

Por otra parte, la perspectiva de estudio de este filme asume una forma particular de lectura propuesta por Todorov con respecto a una postura ni poética ni alegórica del discurso de lo fantástico para poder señalar este juego ambiguo que se logra sólo en un determinado grado.

De la misma forma se puntualizarán qué elementos han sido considerados como sobrenaturales, dado que pueden serlo tanto personajes como objetos y acontecimientos.

Por otro lado, con relación a la duración de la cinta y su bipartición se pretende encontrar si la relación de esta estructura atiende a defectos de construcción o matizan una prolongación consistente con los subgéneros que puede desprender lo fantástico literario con respecto al tiempo de la vacilación fantástica, pero que acaba finalmente respondiendo a textos que se inscriben al género de lo maravilloso o lo extraño.

A todo lo anterior, y con el fin de determinar las incidencias de la poética de lo fantástico en la historia, se sumará el posterior análisis del lenguaje cinematográfico como un discurso fantástico respecto del uso de la cámara, la ambientación y la edición para estructurar un texto que utiliza mecanismos de lo fantástico literario en su configuración.

Si bien este análisis toma como principal referencia los postulados teóricos de Todorov, se sirve además de la guía de análisis fílmico propuesta por Lauro Zavala.

Una vez planteado este hecho, es importante además indicar que el cuerpo del análisis se centrará nada más en la primera y última secuencias de este filme por ser ambas, en conjunto, síntesis de la estructura formal y que deja ver las generalidades con las que opera dicho texto, análisis que se aplica al resto del filme sólo en la medida que permita ejemplificar elementos respecto de los objetivos de este capítulo.

3.1.1. Análisis de la historia

Ya desde el título del primer capítulo del filme: “Las brujas”, se plantea una temática parcial que propone el filme con relación al título de la obra. Es *Veneno para las hadas* una cinta que desarrolla de manera constante ciertas dicotomías enfrentadas, por lo que parecen ser oposiciones, y que ya se dejan ver desde el inicio del texto⁹⁹.

Parece que el contraste entre *el hada* del título y *las brujas* (título del primer capítulo) permeará cierto sentido en la lectura de este filme con respecto al desenlace de la obra. Ello fundamentado en la relación construida entre estos dos seres a lo largo de la historia y cuyo análisis lleva al “más romántico de todos los historiadores del s. XVIII” Jules Michelet, a asegurar la íntima relación de estas dos entidades en tanto representación de dos facetas distintas de la mujer, visto en el capítulo anterior, y que apuntaría a un desenlace unitario que pretendería señalar la presencia dual de estos seres en las protagonistas de la historia y cuya impresión es sostenida por el desenlace a través de la sonrisa que dibuja en su rostro Flavia al observar el incendio del pajar que encierra a Verónica en su interior.

Por otro lado, el inicio del filme es notable, ya que antepone a la historia principal una narración que funciona como prefacio debido a que presenta ciertas pautas para su lectura y resume el asunto principal del filme como se analiza a continuación.

En primer lugar, se presenta en pantalla una secuencia en tonos sepia donde se aprecia el asenso por una escalera de Verónica, una niña de aproximadamente 10 años que viste un camisón blanco y en cuya mano izquierda sostiene una vela que le aluza tenuemente el camino ascendente que avanza, pero cuya expresión causa desconcierto debido a una profunda frialdad generalmente ajena a la infancia.¹⁰⁰

⁹⁹La dicotomía bien-mal, riqueza-pobreza, rubia-morena, niñez-adulter, etc.

¹⁰⁰Posteriormente se profundizará en la presencia reiterativa de este tipo de indicios en el filme.

Hasta aquí ya se pueden señalar algunos indicios que estarán presentes en la secuencia final del filme y que, en general, cerrarán un desarrollo lineal y gradiente de integración con la historia porque señalan indirectamente el final de la cinta.

La vela, y de ella el fuego que emana y que abre la toma inicial, será la imagen que clausure el pináculo de los indicios y cierre el sentido general del filme cuando se use del mismo modo, una vela de similares características pero tomada por la mano de Flavia, la coprotagonista.

Asimismo, como el agua, el fuego es símbolo de transformación y regeneración, por lo tanto purifica, regenera y protege. En este sentido, su presencia podría apuntar a una representación de la relación de transformación y/o regeneración entre Flavia y Verónica, además de estar presente en mayor escala durante el último capítulo cuyo título es, de hecho, *La hoguera*, representada por el incendio del pajar a partir de una enorme llamarada que es apoyada a través de la toma de un plano general¹⁰¹.



(1:26'56'')

La escalera, junto con la puerta, es otro indicio de esta secuencia y motivo constante del filme como representación de un asenso y descenso paulatino y la conexión con otro nivel del discurso. Es decir, por un lado, sugiere el encuentro y la comunicación con dos niveles o naturalezas distintas representadas por Verónica y Flavia en contacto constante durante el desarrollo de la historia, y por el otro, representa esta construcción o estructura constituida por una sucesión de

¹⁰¹*Veneno para las hadas*. Dir. Carlos Enrique Taboada. Prod. Héctor López. Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), 1984, 1:26'56''.

acontecimientos escalonados que sirven para entretejer el suspenso a través de un aumento de tensión de la trama durante el filme. Ya apuntaba al respecto Penzoldt: “Desde el comienzo, diferentes detalles nos preparan para este acontecimiento (el efecto final); y desde el punto de vista de lo fantástico, esos detalles forman una perfecta gradación.”¹⁰²

Del mismo modo, esta escalera está presente en la última secuencia (1:22'14'') por donde ascienden ambos personajes (esto está sobreentendido), pero por la que la única y última en descender es Flavia (1:22'42''), una vez que el tránsito con su guía Verónica culmine.

Este último sentido en la interpretación de esta acción fílmica es soportado por una escena en la primera secuencia del último capítulo.



(1:15'05'')

Se presenta un plano general con profundidad de campo en donde se observa una configuración muy peculiar de la escena, ya que se distinguen diversos planos. En general, se ve un sendero hundido bordeado por árboles; en un primer plano, a la vista del espectador, destacan dos árboles que plantados en lados opuestos del sendero, se entrecruzan inclinados al centro del camino y de la imagen, al mismo tiempo que se sostienen para evitar su quiebre y caída. Al fondo se ve el vaivén de una cuerda que oscila de una rama en la que se columpia Verónica y que alcanza los lados extremos del sendero.

La acción fílmica se va cerrando para señalar más claramente la oscilación de Verónica sentada en la cuerda y que sale de cuadro cada que va de un lado a otro, así la intención central es dejar ver que Flavia se incorpora al sendero bajando por el lado izquierdo en busca de Verónica para solicitar que la deje

¹⁰²Todorov, *op. cit.* p.72.

ayudarle con la creación del veneno para las hadas. Verónica no quiere hablar con ella y por eso se baja de la cuerda que queda en movimiento y a la que Verónica intercepta para evitar que la golpee y que lanza sutilmente a Flavia, quien la atrapa y la mantiene fija y sostenida con su mano derecha. El sentido de esta acción alude a la entrega o a una especie de traslado en varios niveles.

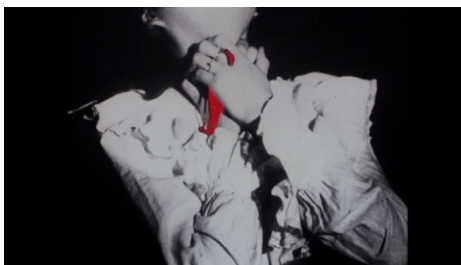
¿Qué sentido tiene esta escena presentada en el último capítulo? Desde un particular punto de vista y relacionando todos los indicios presentes en el inicio y final del texto, es esta la que sintetiza y hace explícita la transformación de Flavia y el traslado de estado, naturaleza, pensamiento y acción entre un personaje y el otro. Para profundizar más al respecto, se retoma de nuevo a la primera secuencia desde donde se detuvo su descripción.

Una vez que Verónica, en la primera secuencia del filme, ha traspasado el umbral de la puerta, el espectador ve que esconde en la otra mano un cuchillo a través de un corte y una toma en *close up*. Verónica sorprende a una mujer cuya identidad no se señala, por el emplazamiento de la cámara en la escena, quien pregunta: “¿qué haces aquí?” Esta frase está presente también en la última secuencia¹⁰³ cuando en el tapanco del pajar Verónica revisa los ingredientes del veneno y descubre a Flavia esperándola en la parte inferior. Es ella, Verónica, ahora quien cuestiona a Flavia.

Concluida la secuencia sepia, en la que finalmente Verónica termina asesinando a la mujer de la cama y cuya ejecución le complace y refleja a través de una sutil sonrisa de satisfacción, se corta la toma, pero no la secuencia para resaltar, a través de un *close up* y un cambio cromático del sepia al blanco y negro, la sangre rojísima que fluye desde el cuello hasta las mangas del camisón blanco y las manos de la víctima:¹⁰⁴

¹⁰³Taboada, *op. cit.* (1:16'/14").

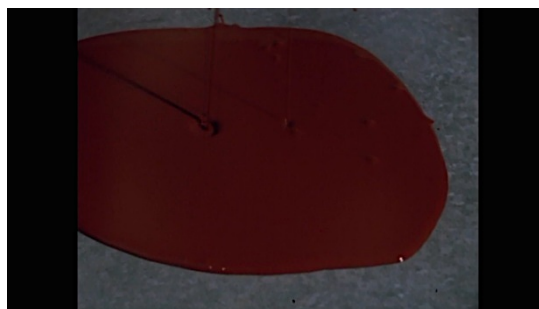
¹⁰⁴Se observará la sugerencia que alude a esta misma imagen en un momento posterior.



(01'00'' - 01'03'')

Posteriormente, se ve un cambio de secuencia pero que conserva el mismo motivo musical cuya presencia le da continuidad, en donde el cuadro de la cámara toma un chorro de pintura roja, que hace referencia a la sangre de la mujer degollada, que cae sobre un piso de cemento grisáceo.

Sobre esta plasta de rojo evidentemente más parecida a pintura que a sangre¹⁰⁵, se presentan en letras blancas minimalistas y en mayúsculas la casa productora: Sindicato Mexicano de Cinematografía, a la que después de dos minutos le sigue: Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica; y conforme el charco de pintura roja satura la pantalla, se oscurece la toma hasta cortar y presentar una siguiente secuencia. Hasta aquí concluye la música extradiegética que acompañó a todas las imágenes anteriores de la primera secuencia y que las dota de cierto suspenso.



(1' /10'')

Esta última secuencia descrita es un puente entre la secuencia inicial, que funciona por los indicios como una parcial intriga de predestinación, y un prefacio concreto en el que se expone claramente el pacto de lectura con el espectador,

¹⁰⁵Este recurso del director ha sido ampliamente criticado respecto al evidente uso de pintura para simular el charco de sangre, sin embargo a mi me parece que está colocado así con toda la intención de hacer evidente el truco, como hará el resto del filme en lo subsecuente respecto al tratamiento de la historia.

pacto que es al mismo tiempo un rasgo pertinente de la poética de lo fantástico que Todorov señala como los temas del yo o “de la mirada”. Se analizará por qué a continuación.

La secuencia tres al minuto 1’32 muestra en un primer plano, al centro de la composición, la mano abierta y extendida de una mujer adulta¹⁰⁶ sobre un libro de cuentos de pasta roja que cierra, lo que aclara que las imágenes de la primer secuencia eran sólo una historia, una ensoñación recreada en la imaginación de una niña que se asume protagonista de esa historia. Al tiempo que la mano va cerrando el libro, la cámara se aleja para tomar un plano general en el que se ve a Verónica, personaje central del filme, sentada sobre la cama quien pregunta a su nana: —“¿Y la niña la mató?”.—“No era una niña”, responde su nana ya fuera de cuadro: —“Era una bruja malvada que había tomado esa apariencia”. La cámara hace un *zoom* al rostro de Verónica que denota duda y la dureza de un mínimo asombro¹⁰⁷. Verónica, emocionada quiere saber más. —“¿Una bruja?”. —“Sí”, le explica: —“Las brujas lo pueden todo”. Comienza ahí una pieza musical que acompañará la siguiente secuencia.

El retomar las palabras de Carmen, la nana de Verónica, permitirá profundizar en la poética de lo fantástico respecto de los temas del Yo y en una de sus principales características:

—“Era una bruja malvada que había tomado **esa apariencia**.”

En este enunciado se encuentra la clave de lectura que habrá de dársele al filme de Taboada: *lo aparente* y que además, se encarga de exponer abiertamente los temas fantásticos que aborda el filme. Éstos se centran en la co-presencia de la metamorfosis y la existencia misma de seres sobrenaturales en la medida en que lo que se presenta en el paratexto es precisamente la recreación de una metamorfosis, misma que representa lo que ocurre en la imaginación de la pequeña Verónica.

¹⁰⁶Es elemento recurrente en el filme la toma en primer plano a manos femeninas.

¹⁰⁷Ésta reacción tomada en *zoom* por el director hasta un *close up* es el tipo de indicios que el texto irá aportando para proyectar en el carácter de Verónica cierto efecto siniestro y desconcertante al respecto de otras varias actitudes tiernas y menos severas.

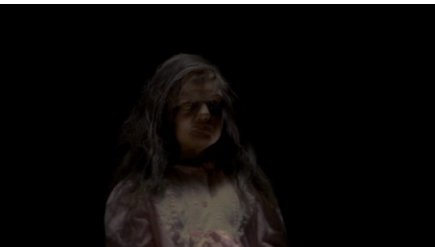
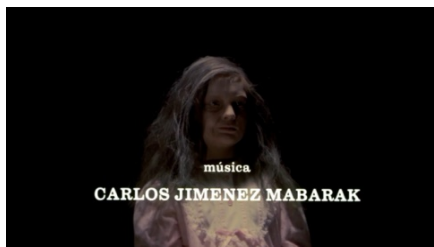
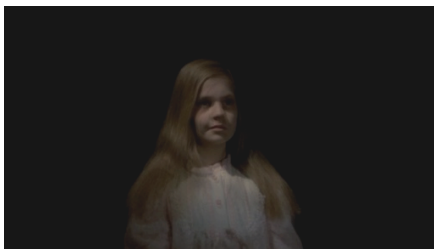
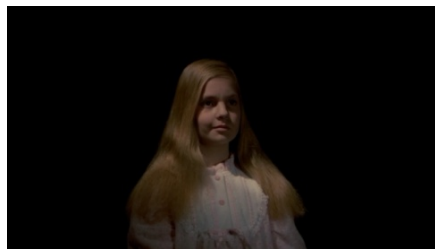
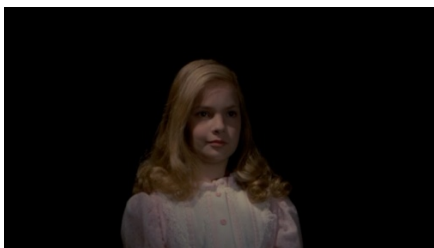
Asimismo, en cuanto a la co-presencia de seres sobrenaturales, podría parecer que estos sólo están presentes a nivel de idea, un dibujo ficcional en la mente de dos niñas que borran los límites de la imaginación para volcarlos en la realidad trastornando la percepción, ya no sólo de Verónica y su empeñada actitud por hacerle creer a Flavia que es en realidad una bruja, sino en el más evidente vuelco a través de la imagen parpadeante de la sombra de una bruja y su carcajada macabra que, a través de los ojos de Flavia, ve el espectador proyectarse en la pared del pajar al final del filme, previo al clímax (1:23'06"). Y si efectivamente, este elemento sobrenatural sólo está presente por su ausencia, entonces aquí radica la maestría de este texto de Taboada.

Una vez que Carmen le dice a Verónica: "**Las brujas lo pueden todo**" y después de un golpe musical, la cámara enfoca en un *close up* su rostro descrito anteriormente. Ya fija ésta imagen al centro de la pantalla y cuyo fondo ha sido cambiado a uno totalmente negro, comienza el trabajo de montaje y edición señalado anteriormente, el cual, a partir de disolvencias, presentará la paulatina transformación y deformación del rostro de Verónica, desde una niña de cara de semblante delicado y rasgos suaves hasta un rostro anguloso con líneas de expresión profundas y gesto macabro.¹⁰⁸

Finalmente, este último rostro, a través de una última disolvencia, es empalmado con el rostro de Flavia que se muestra de perfil izquierdo y que abre la siguiente secuencia ya de frente y da pie al inicio de la acción. Este hecho, sin embargo, no debe pasar desapercibido, pues es el indicio que señala a Flavia como el último estadio de esa transformación, con ello queda apuntado que es quien de hecho vivirá una metamorfosis.¹⁰⁹

¹⁰⁸Se presentan siete disolvencias desde el minuto 2'00 hasta el 3'17. Cada una dura en pantalla en promedio 15 segundos y cada cambio está acompañado por un golpe musical. A cada nueva imagen corresponde un crédito a los realizadores que hicieron posible el filme presentados con letra sencilla y de color blanco para contrastar con el fondo oscuro. Esta secuencia concluye con la carcajada de la última transformación: una vieja horrorosa que recuerda la imagen de una bruja ancestral y sobre la cual aparece como último crédito el nombre del Director Carlos Enrique Taboada.

¹⁰⁹Aunque la metamorfosis podría no apuntar necesariamente a la maldad, interpretación abordada por varios estudiosos del filme de Taboada, sino, y juntando varios elementos de la cinta, al tránsito de una edad infantil a la adulta (pensando también en la edad de los personajes) o quizá reflejo simbólico de la pérdida de la inocencia aludiendo de nuevo a el periodo de transición respecto de la edad.





(2'00''- 3'17'')

De nuevo, se puede retomar otra clave que podría concentrar finalmente la idea intelectual en este filme que, como se expuso en el capítulo anterior, es una marca de estilo del director en sus filmes de terror: —“**las brujas lo pueden todo**”. Esta segunda frase de Carmen matiza el análisis anterior respecto al pacto de lectura.

Ya que lo aparente ha sido señalado, el director expone una motivación para la actitud impositiva de Verónica: el poder. Por lo tanto, están presentes aquí dos elementos que serán desarrollados justamente a lo largo del filme y que, bajo esta misma intención, lo divide radicalmente en una primera parte que en mayor medida resuelve su estructura en un juego de ambigüedades respecto a la mecánica natural/sobrenatural vs razón/imaginación, para priorizar en la segunda parte el sometimiento que Flavia tiene respecto al poder que ejerce en ella Verónica y como resuelve liberarse de él.

En este momento se puede considerar como una conclusión anticipada que ambos esquemas producen el impactante final en una vuelta de tuerca del director de *Veneno*.

3.1.2. Lo siniestro: Verónica y Flavia

A continuación dentro de otra línea de análisis se describirá la incidencia de lo siniestro como proceso de *desfamiliarización* en Verónica, la protagonista, y su

posible trayectoria en la presencia subyacente del tema *del doble* según Freud con ciertas particularidades dentro del filme.

Es importante destacar que todo el marco referencial del inicio de la cinta que permite comprender la influencia que tienen sobre Verónica las narraciones que le cuenta su nana Carmen es desvirtuado o al menos puesto a prueba, a través de todo el conjunto de indicios que de manera reiterativa matizan el contexto familiar en el que se desenvuelve Verónica y que apoyan cierta ambigüedad en la medida que parecen la confirmación de este fenómeno: su condición de bruja. Estos elementos serán analizados con mayor detenimiento más adelante.

Por otra parte, las repetidas coincidencias en tanto prueba de las capacidades mágicas de Verónica no son tan firmemente establecidas por la edición de la cinta ya que al inicio, el espectador es testigo de que las capacidades adivinatorias que Verónica asegura tener frente a Flavia son producto de un engaño, ya que de la ausencia de la maestra se entera al escuchar una conversación y asegura ante Flavia que ello se lo ha contado un búho. Este búho se lo muestra después en su casa pero disecado sobre la pared. Sin embargo, si para el espectador podría, para este momento de la narración, poner en claro la mentira, Flavia no goza de esa certeza y será convencida de esta idea poco a poco a través de la suma de ellas.

Pero es tanto en la reiteración de los indicios como en el de las coincidencias que se construirá el suspenso del filme. Pues será en el vaivén de la especulación respecto de estos dos elementos, sobre lo que se soportará la ambigüedad del filme, dado que permitirá al espectador oscilar entre la certeza de saber que está frente a una niña abusiva y mentirosa que aprovecha las coincidencias o ante la posibilidad de algo más. Ya lo señala Todorov y lo retoma Olvera: “la coincidencia, su reiteración nos lleva a la duda”¹¹⁰ y es lo que genera el efecto fantástico: “llegue a pensarlo”.

A lo largo del primer capítulo del filme se recrea una atmósfera inquietante debido al contraste de informaciones que se reciben de la cinta. El contraste visual

¹¹⁰Jorge Olvera Vázquez, *op. cit.* (Femenina maldad), p. 171.

no es el primer mecanismo del que se sirve Taboada para generar inquietud pero sí podría ser el más evidente. Es a través de un *close up* que, antes de presentar las manos de la abuela de Verónica, se escucha una voz avejentada que habla amorosamente a su nieta para posteriormente mostrar una mano que parece macabramente la del estereotipo de una bruja¹¹¹



(06´/45´´)

Esto, que llama la atención de inmediato, también comienza a suscitar la vacilación respecto de otorgar cabida a una posible presencia de lo sobrenatural a través de la imagen de la bruja. Esta impresión podría ser respaldada también por la constante presencia de espejos durante escenas clave que marcaran la reiteración de la idea de la condición brujesca en Verónica como acontecimiento sobrenatural¹¹².



(06´/35´´)

Ya se observó un mecanismo evidente, sin embargo no es el único ni el primero, dado que ya ciertas actitudes de Verónica en tanto reacciones, desconciertan eficazmente a través de la desfamiliarización de lo conocido en un nivel de indicio. Aquello que debiendo permanecer oculto se ha revelado es la indiferencia con que Verónica reacciona a asuntos emotivos -no extraña a su mamá y al contrario, responde con total indiferencia en cuanto se le cuestiona al respecto; por otro lado, aquello que podría vincularla a ella, los cuentos de hadas, es rechazado de

¹¹¹Esta impresión además es matizada por la presencia de espejos (06´14´´) antes de la escena y durante su desarrollo, este detalle es importante destacarlo dado que puede ser signo de anticipación a sucesos sobrenaturales como ya lo anotan estudios al respecto sobre narraciones literarias del género.

forma antipática. Otro ejemplo se sustenta en la destacable actuación en tanto a gestos de dureza y frialdad que exhibe el personaje desde el principio del filme. Estas primeras expresiones se van tornando cada vez más extremas hasta evidenciar una actitud excesiva y de coraje respecto del deseo de alcanzar objetivos claros¹¹³ a costa de Flavia, su opuesta.¹¹⁴

Sin embargo, este contraste de Flavia es puesto en duda¹¹⁵ en algunas escenas de la segunda parte del filme, que comienza al minuto 47'02'', dado que en su convivencia y bajo el sello de sometimiento que ha sido afianzado en la primera parte, de nuevo es sugerido a través de indicios un proceso, si no de *desfamiliarización* a la manera siniestra de Verónica, sí de cambio o transformación en Flavia, quien interesada, y un tanto obligada, en participar de la culminación en la preparación del veneno busca la oportunidad de formar parte de ello a pesar de haber sido rechazada por Verónica en más de una ocasión como castigo por evidenciar ante un adulto sus planes.

Por lo tanto, en cuanto a las razones por las que actúa así y corresponde a los deseos excesivos de Verónica, se puede percibir que Flavia sí tiene para jugar, una soltura que muestra en la búsqueda de lagartijas y de sapos donde disfruta el juego vs la renuencia que pone al exponerse a situaciones alejadas de su confort, como lo es entrar a tomar la serpiente de Toño o a un panteón durante la noche. Con los sapos y las lagartijas durante el día "le entra al juego" de Verónica mostrándose aún más capacitada que ella para encontrarlas, no así durante la

¹¹³—Yo también voy a ser muy rica. (48'29'). Enlaza este diálogo con un paneo desde Verónica a un plano general que deja ver a Flavia jugar con su perro, cuya acción es observada por Verónica con la musicalización de dicha escena. De este detalle se desprenden las motivaciones de Verónica en la segunda parte del filme, por un lado del disfrute de una vida que no conoce (la familiar y económica alta) bajo un sentimiento de envidia hacia Flavia y por el otro, la de conseguir concretar la creación del veneno.

¹¹⁴No se quiere dejar pasar además, la importancia de la ambientación en cada una de las locaciones. Los espacios que son recreados en el filme son impecables en cuanto a detalles cuidados que sugerirán una y otra vez la presencia de lo pagano (La estrella de seis puntas tuvo en origen un sentido mágico: se colgaba en las paredes para ahuyentar a los malos espíritus, y los alquimistas la usaban para representar la conexión entre cielo y tierra), el bosque, la noche, el aquelarre en escenas como las mostradas al minuto 8'06'', entre otras

¹¹⁵Sólo en cierto grado, ya que al minuto 48:33 al llegar a la recámara para instalarse ambas Verónica cuestiona a Flavia —¿Tú papá es muy rico, verdad? —Sí, creo que sí. —Yo también voy a ser muy rica, responde Verónica con un dejo de soberbia y coraje. Lo que recalca la motivación de Verónica para someter a Flavia a sus intereses.

otra serie de actividades como la búsqueda de la cruz que, bajo el matiz del miedo, se tornan situaciones amenazadoras para ella de las que prefiere huir.¹¹⁶

Es aquí donde se puede percibir que si bien, a nivel indicial, Taboada nos presenta constantes para percibir el tema de la dualidad o del doble en la cinta, ello no es suficiente para determinar en Flavia un matiz siniestro que nos permita conceder a su acción final una motivación de maldad o suplantación de la personalidad de Verónica. Esto respaldado a lo largo de la evolución de los personajes. Sin embargo, cabe destacar una imagen de suma importancia para someter a una última prueba esta conclusión anticipada.

A pesar de percibir de manera constante indicios que señalarán lo que se observa al final, no se logra aceptar una tajante posición respecto a esta última interpretación del desenlace de la cinta, ya que en la escena final del filme, una vez incendiado el pajar, se muestra un detalle sorprendente para la línea de interpretación que había seguido el filme.

Esta línea incluso ha sido mantenida hasta al tiempo 1:25'38'' ,donde se observa una expresión de sorpresa de Flavia respecto de lo que mira (el pajar en llamas) y también escucha, pues continua la acción dramática mostrando a Verónica pidiendo auxilio rodeada de humo y acercándose desesperada hacia la ventana en busca de ella. Golpea el vidrio opaco que le hiere las manos¹¹⁷ y en llanto apagado, que concluye en el derrumbe emotivo de su cuerpo en señal de derrota,¹¹⁸ la edición nos presenta de nuevo el rostro de Flavia matizado por la presencia de la musicalización, que incrementa el impacto de las imágenes que se observan y tras precipitar en su ritmo, Taboada nos regala en su edición un clave contundente: al tiempo 1:26'52'' en un *medium close up* se detalla la ligera sonrisa que copia la misma expresión presentada en Verónica al inicio del filme y después de asesinar a la mujer desconocida.

¹¹⁶En esta observación cabe señalar que la restricción impuesta por su propia madre en Flavia ha sido que niñas como ella no deben tener miedo (9'30'' - 9'38'')

¹¹⁷Taboada. *op. cit.* 1:29'/40''

¹¹⁸Manos que hacen referencia por el encaje a las que previamente se habían observado en la mujer asesinada de la metadiégesis.



(01'/05'')



(1: 26'/56'')

Después, en un plano general se le ve de espaldas a ella mirando hacia el pajar tranquila, regresa la toma a *mediun close up* para verle sostener a Jipi amorosamente. Por último, en un *close up* se presenta el rostro de Flavia algo perplejo que de inmediato cambia de expresión para reflejar de nuevo por una sonrisa, tranquilidad y victoria.¹¹⁹

Bastó un detalle para apuntalar este efecto siniestro al final de la cinta, retomar el dato permitirá la reflexión. Al tiempo 1:26'/56'' Flavia, a modo de espejo, replica la expresión de Verónica al asesinar a una mujer. En este caso esa femina ahora ya tiene rostro y edad y es la misma quien habría interpretado en su imaginación esa misma escena. Ahora muerta Verónica, este hecho detallado podrá reconsiderar la particular *desfamiliarización* que Flavia deja ver al final de la cinta, así como la consideración de que se está frente a un texto fílmico que podría manifestar un final apegado al efecto fantástico: la vacilación.

En esta ocasión, la reiteración respecto del proceso de *desfamiliarización* que sufre Flavia producirá una duda más sutil, casi inconsciente, pues no está demostrada a través de las acciones, salvo por la nota previa del deseo de formar parte de la preparación del veneno, quizá no nada más por cumplir los deseos de Verónica y bajo sus amenaza, que al contrario, haría suponer una adaptación por parte de ambas de su papel como señor y esclavo, sino a través del uso de indicios constantes que apuntalan otro sentido.

El primero de ellos no es tan evidente, sin embargo, en su sutileza destaca su valor de *oculto*. Aquello que permanecerá escondido hasta el final del relato es

¹¹⁹Taboada. *op.cit.* (1:27'/27'')

la posición que asume Flavia al entrar a este nuevo territorio natural en el rancho.¹²⁰

Así se destaca en la última secuencia del capítulo 7 una posición en Verónica de guía durante su paseo por el panteón, en un *close up* al minuto 50'48'' son los pies de Flavia los que se ubican al frente del recorrido sobre algunas tumbas, (sobre la muerte¹²¹) para retomar, después de un corte en un plano general, una imagen que mantiene al frente a Verónica en lo que parece un recorrido continuo de la acción (50'55''). Flavia se comienza a imponer a Verónica en esta segunda parte.



(50'48'')



(50'55'')

Esta misma impresión, de que en el rancho se gestará una transformación en Flavia es apoyada por otra escena que exhibe un indicio importante. Al entrar a la cabaña de Toño desde la primera vez,¹²² Taboada ofrece una visión, a través de una toma subjetiva y minuciosa de lo que hay en su interior. Justo al inicio del recorrido se observa la piel de un animal, que parece de oso hormiguero, pero que colgada extendida sobre el muro connota la imagen de una sombra doble de bruja con todo y sombrero. Casi una imagen de espejo que por su simetría, da pie a la interpretación de una convergencia entre Verónica y Flavia y que también fundamenta una posibilidad de la presencia del doble en este filme.

¹²⁰Ya Carlos Zermeño ha hablado de lo que representa para Verónica el hecho de establecer contacto con este tipo de territorio que le permitirá encontrar por un lado, las muchas porquerías que necesita para el veneno y por el otro, este le permitirá dejar aflorar en ella su instinto de bruja pues nadie previamente le dijo con tal claridad el proceso de preparación ni las instrucciones de uso como demuestra saber ante Flavia. Sin embargo, se sigue percibiendo que es a través de una reflexión constante que llega a esas conclusiones.

¹²¹Además se a lenta la toma. Esto ya había sucedido anteriormente con la toma del espejo previo al primer encuentro con su abuela por parte de Verónica.

¹²²Taboada, *op.cit.* (52'54''). En otro momento del filme, en una toma distinta se retoma esta imagen (1:06'50'') de manera que parece intencionado el hacer hincapié en esta imagen.



(52'54'')

Ya se había señalado anteriormente la posible relación de la bruja y el hada en una dualidad propuesta por Michelet, así mismo, ya se había anticipado también una escena clave en el sendero al inicio del último capítulo y su interpretación, que apoyada de este último señalamiento, no deja lugar a dudas de la certeza de conceder al filme una doble estructura simétrica a lo largo de éste; que por otra parte, matizaría también un sentido del *Doble* señalado por Freud: el de instancia clausuradora.

Este doble tiene sus particularidades en esta cinta dado no es representado, como en la mayoría de los filmes que abordan este tema, bajo una caracterización física de similitudes casi clonadas. Al contrario, la dicotomía confrontada aquí permea los rasgos físicos para matizar su tratamiento, de nuevo, a través de lo aparente, que culmina en el señalamiento central del filme a través de su final.

Hasta aquí, ya se observa el manejo del elemento sobrenatural a través de Verónica, introducido por la idea de ser una bruja frente a Flavia y que se apoya en un vasto juego de indicios a través de los cuales no nada más se pretende plantear la duda en Flavia, quien es envuelta de lleno en este juego macabro, sino que es proyectada también al espectador a través de la vasta presencia de indicios.

En cuanto a acontecimientos sobrenaturales, no se observa gestarse ninguno en apariencia, salvo la muerte de madame Rickard como tentativa consecuencia de poderes en Verónica, causa efecto de un pacto con el diablo que ambas niñas llevan a cabo a petición de Flavia a su compañera bruja. Pero al respecto, Olvera ha señalado que debido a las escenas que anteceden dicho

suceso no está suficientemente reforzada la idea de que sea una causa directa de los posibles poderes de Verónica pues se hizo evidente, antes de este hecho, que ella sólo miente respecto a sus poderes. Flavia es quien duda sobre la identidad de Verónica a lo largo de todo el filme y que el espectador debe saber reconocer la mentira de ésta¹²³.

Asimismo, conferir otra posibilidad resulta difícil a pesar de que los padres de Flavia, al estar conversando sobre la muerte de madame Rickard, adultos ellos, contemplan el cuestionamiento sobre la causa de ese tipo de cosas (la muerte), a pesar de haber previamente expuesto razones lógicas suficientes como los infartos previos y el cigarro: “—¿**por qué pasarán estas cosas?**”

Esta frase pudo haber provisto de una revitalización de la duda respecto de estar frente a sólo mentiras o perturbadoras posibilidades; sin embargo, de nuevo el lenguaje cinematográfico no permite asentirla del todo al espectador, dado que el empalme de la conversación con la evidencia, en una toma frontal, de que es Flavia quien escucha este último cuestionamiento, permite comprender que de nuevo, sólo Flavia es influida por enfoques parciales respecto de la muerte de Madame Rickard y que éste hecho en ella sí tendrá consecuencias importantes respecto de su futura percepción.

3.2. EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO: UN DISCURSO FANTÁSTICO

En este apartado se analizará más puntualmente algunos de los recursos que a nivel discursivo tomará *Veneno para las hadas* de lo fantástico literario en su configuración sin que necesariamente ello apunte a estar frente a un texto de ese género, según Todorov. Para ello se recordará el asunto que encierra lo fantástico literario:

¹²³Cfr. Jorge Olvera, *op. cit.* (Femenina maldad), p. 173.

Dice Todorov respecto del género de lo fantástico: “La ambigüedad subsiste hasta el fin de la aventura: ¿realidad o sueño? ¿verdad o ilusión? Llegamos así al corazón de lo fantástico. Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre”¹²⁴

En este sentido, el espectador de *Veneno para las hadas* acepta como contrato de lectura lo aparente, lo que agudiza el principio de incertidumbre que no permitirá asumir del todo una explicación natural o sobrenatural de los acontecimientos, al mismo tiempo que construirá todo un discurso asentado en la ambigüedad.

Ya se estableció anteriormente que Verónica, cuyo carácter ha generado inquietud debido a la serie de reacciones que presenta de manera constante y que la someten a un tono de *desfamiliarización* inicial, mantiene un contexto filmico saturado de indicios que permiten conceder determinado grado de ambigüedad. De esta manera, se plantearán algunos mecanismos de los que se sirve el filme a nivel discursivo para construirla.

3.2.1. La cámara

En cuanto al uso de la cámara, es decir, las tomas que permitirán asentar cierto grado de ambigüedad en el texto, Taboada hace uso generalmente de *close up* que permiten señalar puntualmente elementos escenográficos que deben destacarse para el espectador; así se podrá atender puntualmente a objetos clave como la vela que aparece al principio y al final del filme, el cuchillo del que se sirve Verónica para matar o incluso las manos de las mujeres que juegan parte importante en la representación del filme, sobretodo en este caso, las de la bruja en la pesadilla de Flavia, la mano que sostiene el cigarrillo de madame Rickard, etc.

Asimismo, hay tomas generales con técnica de *travelling* que permiten un panorama amplio en determinadas configuraciones de la escena y que con miras a no perder esa configuración y sentido integral de la escena, Taboada hará uso

¹²⁴Tzvetan Todorov. *op. cit.*, p.p. 23-24.

en ocasiones de una ruptura de ritmo en ciertos recorridos paneados que se detienen para permitir percibir de forma evidente la presencia de algún espejo¹²⁵ o al mirar en la cabaña de Toño un elemento clave como la piel colgada en el muro o la horca¹²⁶ y que otorgan sentido como complementos importantes en la historia.

Otro tipo de tomas son las de *médium close up* sobre todo las que pretenden destacar un rasgo de carácter de las protagonistas. En el caso de Verónica, de quien en mayor medida se presenta la ambigüedad a través de la *desfamiliarización* se puede tener como ejemplo cuando cuestiona a Carmen: -¿Cómo se hace un pacto con el diablo? cuando justo está santiguándola, elementos apoyados por algún golpe musical que los destaca de la trama general.

También, en cuanto a técnicas significativas, se puede observar el punto de vista adoptado en el filme centrado en las niñas. En este sentido, se percibe en la cámara una altura subjetiva, dado que no se trata de una altura de un individuo promedio, como habitualmente se usa en otros filmes. En este caso, es destacable que se trata de una historia con perspectiva infantil, una muy particular que otorga un sentido determinado en la interpretación del texto fílmico.

Este elemento podría ser vinculado con la condición de lo fantástico literario y su personaje aislado o falta de crédito como condición; sin embargo, este mecanismo no se mantiene a lo largo de las diferentes escenas de todo el filme pero, por otro lado, es ligeramente apoyado con tomas subjetivas respecto de Flavia particularmente, en escenas que causan sorpresa al observar los rostros macabros de la abuela de Verónica o de Toño en la escena del panteón.

3.2.2. La ambientación

Ya se ha hecho hincapié en el registro realista del filme. En este caso, salvo la escena inicial de lo que a partir de la narración de Carmen, imagina Verónica y que es destacado por la saturación de grano en la fotografía, el resto del filme maneja en general el mismo estilo. Incluso en las pesadillas de Flavia

¹²⁵Taboada, *op. cit.*, (06'/12''-06'/16'').

¹²⁶*Ibidem*, (52'54'').

representadas dentro de la historia, se percibe que no cambia este registro, ello podría bien estar vinculado con la impresión de que Flavia no consigue distinguir entre realidad y sueño.

Sin embargo, independientemente de su interpretación, Taboada hace uso eficaz de los sonidos ambientales y la musicalización para permitir conferir a estas escenas su naturaleza onírica.¹²⁷

Por otro lado, salvo los resultados en la caracterización de las brujas que aparecen en el filme y que no ha sido bien recibida por la crítica, los ambientes están plagados de detalles minuciosos que suman al filme una calidad importante en la realización y que pueden agregar a la interpretación que de él se haga. Esta clase de detalles estriban en la utilería colocada en cada uno de los ambientes del filme: desde muñecas angelicales que giran la cabeza sutilmente, hasta muñecos macabros escondidos y vistos de refilón en alguna toma de la recámara de Verónica, entre muchas otras cosas.

Respecto a la utilería que enmarca la época del filme están: el coche del papá de Flavia (05'/27''), la máquina de escribir en la oficina de la directora (10'/55'') la pianola (20'/14'') o el fonógrafo en el cuarto de la abuelita de Verónica (21'/25''). Estos detalles permiten enmarcar la historia a finales de los 40 aproximadamente.

Cabe destacar, por otro lado, la tentativa lectura que se le otorga a ciertos elementos presentes en las escenas a nivel simbólico ya que en determinados momentos del filme es importante emplear este tipo de sentido para integrarse al ambiente en que vive Verónica en casa para otorgarle cierto grado de credibilidad a la ambigüedad, o el estado que comienza a gestarse en Flavia durante la segunda parte del filme, ya en el rancho.¹²⁸

Además, es importante destacar el uso de las disolvencias en el filme, ya se han hablado de algunas, sin embargo es momento de destacar las del final del filme. En este caso, de nuevo está repetido el procedimiento de edición en la

¹²⁷Taboada, *op. cit.*, (22'/37'').

¹²⁸Ya se ha hablado de algunos elementos como el comedor en el que cena Verónica y que podría representar una escena en bosque a la luz de la luna con caldero que alude a un tentativo aquelarre. En el rancho, la escena del sendero, por ejemplo.

primera parte del paratexto. Al final aparecen seis disolvencias después de fijar el rostro de Flavia al centro de la pantalla con un gesto indiferente, pero a esta imagen se empalma la de las llamas del pajar y su paulatino avance que culmina con su derrumbe. En esta secuencia, lo que cambiará constantemente es justo el pajar pero el rostro de Flavia permanecerá al centro de la toma. Todo esto está acompañado de una pieza musical que ya habría comenzado poco antes y que matiza de suspenso e impacto a la secuencia final.

3.3.3. La alegoría y Veneno para las hadas

La alegoría implica la existencia de por lo menos dos sentidos para las mismas palabras, se dice a veces que el sentido primero debe desaparecer y otras, que ambos deben estar juntos. Este doble sentido deberá estar indicado en la obra de manera explícita: así la propuesta de Carlos Zermeño es la posible alegoría de las protagonistas como reflejo de los dos géneros fronterizos de lo fantástico, lo extraño y lo maravilloso, que apuntalado por la construcción del personaje, Verónica representaría lo maravilloso y Flavia lo extraño. Esto podría respaldarse a lo largo de todo el filme por el carácter que cada una asume y además detonado por la afirmación de la incapacidad de imaginar, en una escena del filme.¹²⁹

Podría pensarse que el tipo de alegoría que trabaja es vacilante ya que, a diferencia de lo que se había visto acerca de los otros grados de alegoría, en este caso el relato podría sugerir sutilmente esta interpretación en la escena que ya se señaló y lograr interpretar el texto tanto desde una perspectiva literal como alegórica. Nada en el texto indica reiterativamente el sentido alegórico salvo en esta escena, sin embargo, ese sentido es posible y aunque aparezca aparentemente sugerido en esta parte del texto, esta sugerencia no es lo suficientemente consistente y no está sostenida por el resto del texto como para ser considerada con seriedad.

¹²⁹Lectura sugerida según Zermeño a través de la escena de las carretas en el rancho.

A partir de esta presencia alegórica, lo fantástico es puesto en tela de juicio; sin embargo, para hablar de alegoría en un texto ésta debe estar indicada de manera explícita, dentro de él en caso contrario, se pasa a la simple interpretación del espectador, y entonces no habría ningún texto que no fuese alegórico. Es posible que *Veneno para las hadas* esté aquí.

Al relacionar esta idea con el filme de Taboada se tiene pues, un ejemplo en lo que lo fantástico está ausente no por dejar de cumplir la primera condición (vacilación entre lo extraño y lo maravilloso), sino por falta de la tercera: está clausurado por la alegoría vacilante que se indica sugerida en la escena.

Del mismo modo, Zermeño señala que lo que parece plantear alegóricamente Taboada en su desarrollo es la vacilación entre dos géneros cuya confrontación no siempre acaba en buenos términos.

Esto estará reforzado por el papel que Flavia representa como la parte racional que intenta dar explicaciones naturales y Verónica, la parte, por decirlo de alguna manera, irracional que vive de la imaginación y cuya visión de los acontecimientos siempre atiende a una explicación sobrenatural.

Partiendo de este planteamiento, es posible que este filme desarrolle en el fondo la teoría de Todorov respecto de los límites de lo fantástico como género evanescente entre otros dos géneros, lo extraño y lo maravilloso representados por cada una de las niñas.

En cuanto se elige una de las dos respuestas se deja el terreno de lo fantástico para entrar a un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.¹³⁰

Sin embargo, todo este análisis puede ser dejado de lado un momento para atender a una última consideración respecto a las características que devienen del lo fantástico literario: la irreversibilidad y el efecto fantástico.

El tratamiento de la estructura lineal en la historia que cuenta Taboada no es gratuito, al contrario, es un acierto que funciona bien a nivel de narración y de construcción del suspenso.

¹³⁰ *Infra*. 1.3. Conceptualización de lo fantástico.

Esta paulatina conformación de los ambientes en los que han crecido las dos protagonistas generan un primer acercamiento al conflicto central: la lucha de poder y sometimiento con un matiz contrastante y sutil de lo sobrenatural y mágico en Verónica.

Por otro lado, el entretrejimiento del suspenso, si bien no se vincula eficazmente al soporte de una presencia clara de lo sobrenatural, si suma mérito en el desarrollo de lo siniestro en cada una de las niñas.

Así, este tratamiento lineal será efectivo en este filme para alcanzar una duda certera, no respecto a la naturaleza de las protagonistas sino a la motivación que lleva el logro de sus objetivos: someter a Flavia se hizo por envidia, poder, un poder evidenciado a través de la imagen de bruja que construyo frente a Flavia o finalmente, sí respondía a un juego macabro que no supo entender Flavia? Lo que sería una pena dado que ello le costó la vida.

Por otra parte, la resolución de Flavia de incendiar el pajar con Verónica-bruja adentro fue una decisión que atendió a una crisis extrema respecto al miedo que le propiciaban las constantes amenazas de ésta y a su incapacidad de identificar un juego de una realidad; o quizá responde a una transformación paulatina que se gesta en la historia y convierte a Flavia en una niña siniestra o simplemente crédula y desesperada.

En este filme se plantea una estructura lineal necesaria para llegar al enfrentamiento de todas estas cuestiones, que no se comienzan a resolverse sino hasta concluida la cinta y cuya respuesta dependerá del carácter de cada espectador.

CONCLUSIONES

Después de este recorrido, es posible tener una idea más o menos clara de los elementos fantásticos que rescata *Veneno para las hadas* propuestos por Todorov.

Antes de repasarlos, resulta importante mencionar que las diversas propuestas teóricas que se han planteado para el estudio de lo fantástico en el ámbito literario varían, pues dependen del corpus revisado. Lo que observé fue que existen criterios diferentes para abordarlo, según el periodo de producción de las obras literarias. Esto queda asentado tanto en el criterio usado para la segmentación de los diversos periodos que abarcan como en las propuestas metodológicas que se han planteado para analizar los recursos de los que se sirven para construir el efecto fantástico.

Concuerdo con la propuesta que plantea lo fantástico como un *modo narrativo* porque, como lo apunté en el primer capítulo, más que considerarlo como un eje rector en la constitución de la obra literaria, que determina las marcas genéricas, es un modo de escritura, un estilo determinante que busca mantener la línea dubitativa, propia de esta clase de textos, pero que aceptaría, al mismo tiempo, registrar no sólo una sino varias lecturas (irónica, por ejemplo). Me parece que, de hecho, este acercamiento permite cuestionar la aplicabilidad de la noción de *género evanescente* de Todorov en lo fantástico, pues la evanescencia que él señaló determina la capacidad de importar las marcas de estilo a otra clase de textos, como el policiaco o la ciencia ficción.

Fue, a partir de esta noción de lo fantástico, que el cine de terror adoptó algunas de las marcas de lo fantástico literario para constituir filmes con las configuraciones y mecanismos propios de la literatura pero con un nuevo código, el audiovisual.

En *Veneno para las hadas*, la primera secuencia se relaciona con la final no sólo como un prefacio narrativo sino como un antecedente cronológico y una conclusión anticipada parcialmente por la suma de indicios, así como la de

establecer un pacto de lectura con el espectador. En cuanto a su relación con el final, funciona como una intriga de predestinación implícita.

Por otra parte, la toma final plantea un principio de incertidumbre en el espectador con respecto a la reacción de Flavia, quien copia la sonrisa de satisfacción de Verónica en la primera secuencia, cuando ve quemándose el pajar con ella adentro, y que determina al texto filmico como siniestro pero no plenamente fantástico, aunque mantenga en su estructura cierto grado de ambigüedad. Del mismo modo, plantea una resolución narrativa formal en cuanto a la conclusión del hilo conductor de la historia.

La vacilación primordial del filme se centra en el impedimento de Flavia para distinguir claramente entre la realidad y lo imaginario, lo cual le desata serios trastornos, un proceso que se desarrolla a lo largo de la historia y que culmina en una disolución de la realidad y la aceptación de lo maravilloso.¹³¹ Para Flavia, Verónica representa el rompimiento del equilibrio encontrado en un ambiente racional que propician sus padres, quienes le imponen dos restricciones básicas: no tener miedo y evitar las “creencias” propias de gente ignorante, dos premisas naturales en su núcleo familiar. Por lo que, al final de la cinta la muerte de Verónica resulta necesaria para reestablecer el orden.

En el otro extremo, vemos que el trastorno también invade la vida de Verónica, una niña que está inmersa en un mundo solitario y quien, gracias a la influencia de su nana Carmen, que le cuenta historias de brujas, aquelarres, fantasmas y pactos con el diablo, se asume como una bruja. El filme juega, en un nivel visual del discurso, con ciertos elementos —indicios— que podrían sostener de alguna manera la premisa central de que Verónica “es una bruja”, y que aportan cierta ambigüedad al filme; sin embargo, la duda aborda sólo a Flavia sin alcanzar contundentemente al espectador.

Pese al resultado anterior, la elevada presencia de indicios en el filme constituye un recurso de modalización, propio de lo fantástico literario, y apoya la

¹³¹Señalo aquí que hay una aceptación de lo maravilloso por parte de Flavia debido a que en la escena final ella, si bien imagina, por el tono parpadeante de la sombra de una bruja que incluso alcanza a escuchar carcajearse, esa imagen de bruja en Verónica, lo acepta real y por ende sobrenatural y un elemento insólito que no alcanzó a explicar por medio de la razón.

propuesta de ambigüedad con expresiones como *se hubiera dicho, parecía*, entre otras, que proyectan la duda, la falta de certeza en la interpretación de ciertas imágenes o de algunas expresiones gestuales y verbales de Verónica para el espectador.

Éste es quizá un recurso que se utiliza para remarcar el cuestionamiento central del filme: el paradigma de la realidad es refutado a través de la ambigüedad que poseen las imágenes que se nos presentan o de la doble interpretación que nos podríamos permitir hacer de ellas.

Desde otro ángulo, Todorov afirma —respecto del género fantástico— que si se plantea un señalamiento explícito de la naturaleza onírica del episodio en alguna parte del relato, éste servirá para resaltar de cierta forma la naturaleza real del resto de la historia. La primer secuencia del filme opera bajo estos términos: la ensoñación de la pequeña Verónica —en este caso sugerido incluso por la fotografía y los tonos sepia— presenta el momento en que se imagina ser una bruja y una oportunidad para jugar y experimentar con la sugestión y sumisión que produce esta idea en Flavia, al grado de someterla a su poder y deseos en la cotidianeidad.

En ese sentido, si esta secuencia señala su naturaleza onírica, sólo reafirma el planteamiento de un ambiente real y cotidiano en la experiencia que Verónica vive a su alrededor. Es en este ambiente que Taboada desarrolla una atmósfera de ambigüedad, si el espectador es observador y receptivo, a partir de la presencia de ciertos elementos sugerentes, en ocasiones figurativos, e incluso metafóricos.

Sin embargo, se debe recordar que si bien una de las condiciones en la lectura del texto fantástico es la literalidad del lenguaje figurativo —pues como dice Todorov “es en este tipo de lectura que lo sobrenatural encuentra cabida y sólo bajo esta perspectiva el efecto fantástico podrá aparecer”— no es suficiente para apoyar un efecto fantástico al final del filme, en tanto a vacilación de lo sobrenatural; asimismo, es probable que este tipo de recursos no estén vinculados a la lectura literal de un lenguaje figurado en la cinta. Debe recordarse que esta condición permitiría la manifestación de lo sobrenatural en textos de lo fantástico

literario, sin embargo, a falta de más herramientas respecto a la ubicación de lenguaje figurado en el cine y con la limitada exposición de ello en este trabajo, queda parcialmente indefinido su tratamiento en él.

No obstante, sí podría pensar que lo que está expuesto en el filme es un relato de amenaza, debido a que el tono violento del discurso de Verónica hacia Flavia va aumentando. Sin embargo, éste se enmarca en lo extraño más que en lo fantástico, pues su repetición tampoco logra consolidarse como una manifestación de lo sobrenatural sino sólo remarcar la motivación de Verónica —el poder.

Me parece que la toma subjetiva, otro tipo de recurso, podría responder al narrador testigo o representado, que en general conviene a lo fantástico, sin embargo no se conserva de manera consistente en el filme.

Pareciera que el punto de vista que adopta la cámara apoya la idea de que la protagonista es ese personaje falto de crédito requerido por el género de lo fantástico —pues apoya la vacilación del espectador ante los hechos que plantea la historia—; sin embargo, al mismo tiempo, le evidencia información al espectador que le permite despedazar la posibilidad de una resolución hacia lo fantástico.

El lector implícito, que compartiría la vacilación del personaje, no es un recurso permanente en el filme, pues si bien en un primer momento Flavia —en un guiño hacia el espectador— mira la cámara (04'51'') y presume las bases para una relación de identificación con ella, las tomas subsecuentes se encargan de develar el engaño de la “naturaleza mágica” de Verónica y así, a diferencia de ella, no compartir el efecto de duda al final del texto. Al menos en el aspecto sobrenatural.

Si bien es cierto que el metatexto sucede dentro de un sueño, en el entorno de Verónica hay indicios reiterativos que sugieren la posible esencia sobrenatural de las mujeres que cohabitan con ella, pero al estar presentes sólo a nivel indicial y desde el punto de vista que adopta el filme en las niñas, descartan que sea posible al final del relato siquiera contemplarlos como posibles al formar parte del universo infantil.

Por otro lado, la construcción lineal del relato, apoyará un efecto de perplejidad, no de miedo. La estructura lineal es una característica necesaria para

generar el efecto final y que soportará el suspenso. La irreversibilidad, en este caso, no está ligada a conseguir el efecto de lo fantástico: la duda, sino que trabaja para construir un inesperado final que catapulta el juego infantil a niveles impensables y que, me parece, desconcierta.

Es importante destacar que en la reiteración de los indicios se gesta el suspenso del filme y que otro de los recursos es el musical, que funciona para generar atmósferas de suspenso en el prefacio; sin embargo, más que siniestra resulta juguetona, porque el *liet motiv* se adapta a las diferentes escenas, precipitándose o descomponiéndose tonalmente conforme avanza la historia, y permite una asociación con los cuentos de hadas o rondas infantiles; esto — sumado a algunos efectos especiales en tomas que remiten a dibujos de cuentos de hadas— permite generar contrastes bien interesantes y pautas para otra propuesta de interpretación.

El filme presenta un tratamiento dicotómico en todos los niveles — físicamente (rubia vs. morena), de carácter (razón vs. imaginación), de condición (familia nuclear y económicamente más estable vs. huérfana y de menor nivel económico), etc.,— para acentuar la presencia de una dualidad o un doble fuera de lo común, no uno físicamente idéntico a su opuesto sino marcadamente distinto para matizar su tratamiento, a través de la apariencia.

Aunque son personas tan diferentes, ambas terminan siendo presas: una, de su incapacidad de distinguir entre un juego macabro y la otra, de su tardía conciencia de la realidad. Verónica amenaza y subyuga a su compañera para perder de vista su condición de huérfana y limitación económica; y Flavia lleva al terreno de lo real un juego que desemboca en la consecuencia fatal de quemar a una niña. Al final, hay un “intercambio” de papeles: el ente sobrenatural (la bruja) se convierte en la víctima de su propio juego, pues Flavia da cabida a esta posibilidad y termina siendo quien ejecuta la acción clave para cerrar la cinta de manera contundente.

En este filme, el juego infantil de imaginar invade la aparente realidad que desborda en consecuencias trágicas utilizando en mayor parte elementos de lo fantástico literario planteados por Todorov.

REFERENCIAS

Bibliográficas

- Freud, Sigmund. *Obras completas*. Vol. 17. (1917-1919) *De la historia de una neurosis infantil y otras obras*. Trad. José L. Etcheverry. Amorrortu editores, Buenos Aires, 1979.
- Guisa koestinger, Pablo, ed., *Taboada*. México, Jus, 2011.
- Hueso Montón, Ángel Luis. *El cine y el siglo XX*. España, Ariel.1998.
- Hunt- Robert Edgar, John Marland *et. all.*. *El lenguaje cinematográfico*. Singapur, pad. Parramón Audiovisual, 2001.
- Michelet Jules. *La Bruja. Una biografía de mil años fundamentada en las actas judiciales de la Inquisición*. Madrid, Ediciones Akal, S.A., 5ta ed., 2012.
- Olvera Vázquez, Jorge. “Femenina maldad. Infancia y adolescencia siniestras en Carlos Enrique Taboada y Emiliano González”. *Entrecruces: cine y literatura*. Coord. Ester Bautista y Araceli Rodríguez Col. Ensayo, Ed. Eón, México, 2012.
- Sánchez, Francisco. *Luz en la oscuridad: crónica del cine mexicano. 1896-2002*. México, Conaculta / Cineteca Nacional, 2002.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México, Ediciones Coyoacán, 1994.
- Zavala Lauro. *Elementos del discurso narrativo*. México, UAM, 2003.

Hemerográficas:

- Archivo del director Carlos Enrique Taboada Walker de La Cineteca Nacional, México, D.F. Revisado en octubre 2015.
- Archivo del filme *Veneno para las hadas* del Director Carlos Enrique Taboada Walker de La Cineteca Nacional, México, D.F. Revisado en octubre 2015.
- Archivo del Editor Carlos Savage de La Cineteca Nacional, México, D.F. Revisado en octubre 2015.

Electrónicas

Martínez Gómez, Raciél Damón. *El gótico mexicano. Otra vuelta de tuerca*. Universidad Veracruzana Internacional, Hispanet Journal 4, 2011 en: www.atiempo.mx. Revisado el 15 de julio del 2015.

Nieto Arroyo, Omar. "Del fantástico clásico al posmoderno. Un estudio sobre el sistema y evolución de lo fantástico", Tesis inédita de maestría, México, UNAM, 2008, en <http://tesis.unam.mx>. Revisado en diciembre 2015.

Olvera Vázquez, Jorge. *Aquelarre en los bosques narrativos: la poética de lo fantástico en los cuentos de Emiliano González*. En: [tesiunam desde www.penumbria.net/wp-content/uploads/2013/08/tesis-EG.pdf](http://tesiunamdesdepenumbria.net/wp-content/uploads/2013/08/tesis-EG.pdf). Consultado en septiembre 2015.

_____. *Las formas de lo fantástico*. Fronteras de tinta. FES Acatlán. En <http://fronterasdetinta.acatlan.unam.mx>. Consultado en junio 2015.

Psicanzuelo, "Los Olvidados: Carlos Enrique Taboada (serie de directores mexicanos)", PijamaSurf, 2010, publicación electrónica en: <http://pijamasurf.com>. Revisado en junio 2015.

Zavala, Lauro, "Cine clásico, moderno y posmoderno" en *Razón y Palabra*, núm. 46, agosto-septiembre 2005, en: <http://www.razonypalabra.org.mx>. Revisado en noviembre 2015.

Zermeño, Carlos. "El miedo y los límites de la realidad en Veneno para las hadas", TOMA UNO, 2012, núm. 1, p. 98 en <http://revistas.unc.edu.ar>. Revisada en mayo 2015.

Filmográficas:

Veneno para las hadas. Dir. Carlos Enrique Taboada. Prod. Héctor López. Guionista Carlos Enrique Taboada. Actores Ana Patricia Rojo y Elsa María Gutiérrez. Compañías Productoras IMCINE y (STPC), 1984. 100 min.