

# Huellas de Murnau en Rulfo y en Fuentes

Escrito por :María Guadalupe Mercado Méndez



## RESUMEN

Intentamos demostrar las fuertes influencias cinematográficas que marcaron las obras de estos íconos de la literatura mexicana del siglo XX; tanto es así, que los dos narradores incursionaron en el cine de diferentes maneras, especialmente en lo que a guión se refiere, hasta llegar a aparecer, aunque furtivamente, en algún filme. No es muy difícil probar de qué manera puede un artista influir a otros; debemos tener la mente abierta y mirar cómo el trabajo de Murnau puede hacernos reaccionar frente a estas imágenes de terror. Mirar una película puede hacernos cambiar nuestra visión y la comprensión de nuestra manera de estar en el mundo. Estas imágenes pueden ser tan fuertes que darán forma a las mentes de los escritores. Esta es la cuestión: de qué manera Carlos Fuentes y Juan Rulfo reciben las imágenes de las películas de Murnau y el efecto que éstas producen en ellos. Nos gustaría mostrar cómo el arte puede cambiar la manera de mirar a la realidad. Cómo el creador de un filme puede darnos su punto de vista de las cosas y hacernos mirarlas de manera diferente. A todas las cosas.

**PALABRAS CLAVE:** vampiro, mitología, romanticismo, artes visuales.

## ABSTRACT

We try to demonstrate the strong cinematographic influences that marked the works of these icons of 20th century Mexican literature; so much so that the two narrators entered the film in different ways, especially in what concerns to script, to appear, although furtively, in any film.

It is not very difficult to prove how an artist can influence others. We must be able to open our minds and look at how the work of Murnau can produce these images of terror in us. Watching a film can make us change our view and understanding of our way of being in the world. These images can be so strong that they will shape the minds of writers. This is the question: how Carlos Fuentes and Juan Rulfo received the images of Murnau's films and the effect they produced in them. We would like to show how art can change the perspective of reality. How can the creator of film give us his point of view on things, and make us look at them differently. All things.

**KEYWORDS:** vampire, mythology, romanticism, visual arts.



## Introducción

En el presente trabajo, hemos querido mostrar cómo la influencia de un gran creador cinematográfico ha llegado a la narrativa mexicana en una muy temprana etapa, ya que apenas se efectuaban las clásicas filmaciones no parlantes que llegaban a estas tierras con sus claroscuros y dejaban su impronta en la concepción artística de creadores de otro lenguaje.

Si bien los dos libros de Juan Rulfo (1917-1986), vieron la luz en 1953 y en 1955, la escritura de parte de ellos fue muy anterior. Por ejemplo, los cuentos "Nos han dado la tierra" y "Macario" fueron publicados por Juan José Arreola y Antonio Alatorre en la revista *Pan* de Guadalajara, en 1946. En la revista *América*, apareció el cuento "La cuesta de las comadres", publicado por Efrén Hernández tres años después. Él también se encargó de la publicación de "Talpa" y de "El llano en llamas" en 1950; "Diles que no me maten" data de 1951. Al iniciar el Fondo de Cultura Económica la serie *Letras mexicanas*, Alí Chumacero, Arnaldo Orfila y Joaquín Diez Canedo solicitaron a Rulfo sus cuentos y se publicaron con el título de *El llano en llamas*. Sabido es, además, cómo Rulfo amaba la fotografía y su sucedáneo: el cine. Se realizaron once filmes de sus cuentos y dos de *Pedro Páramo*, algunas incluyen adaptaciones suyas; y de su aparición fugaz en la película de Alberto Isaac, ***En este pueblo no hay ladrones***, él dirá: "Allí aparezco en una cantina, vestido con pantalón y camisa remangada y un sombrero de fieltro oscuro; aunque de cine no hablemos; las cintas que se han hecho con

mis narraciones, incluidas las que yo mismo adapté, son desastrosas, y es feo que yo lo diga.”[\[1\]](#)

Aventuraremos, entonces, la hipótesis de que Rulfo conocía la obra de Murnau y que ésta había llegado a México en el tránsito de los años que van de 1922, fecha de su producción, a 1940, en que se gestaron los cuentos de los que hablamos.

Fuentes, con su cosmopolitismo, va a estar más cercano a la exposición benéfica de Murnau en Europa, Estados Unidos y Sudamérica. *Aura*, por ejemplo, fue publicada en 1962; *Cantar de ciegos*, procede de 1964; *Una familia lejana*, de 1980; y *Vlad*, más reciente, apareció en 2010.

Rulfo en México verá extenderse las sombras de Murnau en el paisaje patético y desolado del sur de Jalisco.

### Entre el bien y el mal



Aunque el riesgo de cruzar un lobo cerca del bosque haya disminuido, los mensajes de prevención siguen estando presentes en la sociedad. A pesar de nuestro dominio sobre la naturaleza, guardamos la herencia de esas angustias que permitieron a nuestra especie sobrevivir: hay que desconfiar de los animales, tener miedo de estar solo en lo oscuro, no acercarse al vacío...

Cuando se ha crecido, ¿cuál es el interés de gritar frente a una abominable criatura del pantano... en plástico? ¿El encanto de la sorpresa, la sensación de la adrenalina, la satisfacción de superar su malestar? ¿O el placer de sentir los cabellos erizados, como cuando fuimos niños y escuchábamos los ruidos de las cadenas de un fantasma?

### ¿Es el lobo un ser temible?

*La Caperucita roja* no es la única que desconfía del lobo. El animal ha tenido mala fama después de la noche de los tiempos, al punto de haber dado origen a un monstruo híbrido: el lobo que se transforma en hombre y viceversa. Desde que Lycaon, rey de Arcadia fue transformado en lobo por no haber dado el recibimiento que Zeus se merecía, han surgido múltiples lobos transformados en los bosques. Cabría hacerse la pregunta acerca de esos seres sedientos de sangre: ¿son víctimas del Diabolo o simplemente de una enfermedad que los recubre de vello? Si existe la duda, desconfíe de las noches de luna llena. Petronio nos contará:

Cuando volteo a ver a mi compañero, lo veo que se desviste y deja su ropa al borde del camino. Yo siento que me muero, y quedo inmóvil como un cadáver. Pero él regresa a sus hábitos orinando y enseguida se vuelve completamente un lobo. Así convertido, se puso a gritar y huyó hacia el bosque. Al principio yo no sabía siquiera dónde estaba. Luego quise tomar su ropa: se había convertido en piedra. ¿Quién estaba muerto de miedo? Era yo. Petronio, *Satiricón*, LXII. (Ier. Siglo después de Jesucristo)



## En el país de las *vanidades*

En la historia de la cultura se pueden localizar algunas creencias que han existido en las más diversas formas. Ellas surgen delante de un misterio o de una incógnita que asombra a quienes la observan. La posible explicación despierta el ingenio e integra ciertos ceremoniales, conformados de ritos celebrados con todos los miembros de un grupo, que dieron lugar, con el devenir de los tiempos, a lo que hoy conocemos como religiones. Su base se encuentra en la magia.



La raíz griega de la palabra “fantástico” aclara el sentido de la palabra: se refiere a todo lo creado por la imaginación (phantasia), todo lo que es irreal e ilusorio. Nuestros antepasados lucharon siempre a su manera contra esas quimeras omnipresentes: prácticas mágicas, arte adivinatorio, y supersticiones, por medio de los cuales buscaban cómo tranquilizarse frente a lo inexplicable. Egipcios y romanos multiplicaron tretas astutas que les permitían alejar los malos sueños y los presagios inquietantes; les debemos una gran parte de nuestras supersticiones y los remedios que las acompañan: por ejemplo, romper un espejo era ya nefasto entre los griegos antiguos, que los usaban para adivinar. ¡Si no había espejo, tampoco habría futuro!

La Edad Media se puebla de hadas, de serpientes aladas, de gatos negros, cuervos y brujas; todos ellos serán perseguidos de la peor manera, hasta una época avanzada. Nadie pone en duda la existencia de *Las damas blancas* evanescentes a un lado del camino o de un *Golem* en una sinagoga de Praga. Monstruos y seres que regresan del más allá forman parte de lo cotidiano. Menciona Malinowski:

Para nosotros, el punto más esencial acerca de la magia y del rito religioso es que avanza únicamente donde falla el conocimiento. Las ceremonias basadas en lo sobrenatural surgen de la vida misma pero nunca desprecian los esfuerzos prácticos del hombre. En sus ritos mágicos o religiosos el hombre trata de obtener milagros, no porque ignore los límites de sus fuerzas mentales, sino, por el contrario, porque los conoce plenamente. Y dando un paso más, me parece que el reconocimiento de esto es indispensable si deseamos establecer de una vez para siempre la verdad de que la religión tiene su materia propia, su campo legítimo de desenvolvimiento.<sup>[2]</sup>

Los miedos de la humanidad son variados y están relacionados con las características geográficas y biológicas propias del terreno en que ha prosperado cada una de sus civilizaciones. Sin embargo, lo sencillo y lo atávico de la mayoría de ellos se concentra en lo vital; la cuestión de la finitud de la vida forma parte de ello. Es cierto que lo santo, lo sacro, lo divino contiene siempre un elemento de temor: es, al mismo tiempo, un *mysterium fascinans*, y un *mysterium tremendum*.<sup>[3]</sup>

Así, desde tiempos inmemoriales, esos miedos fueron capaces de tomar forma en las antiguas visiones míticas que tendrían su explicación en las condiciones materiales que producían enfermedades, epidemias y muertes de una manera casi obligatoria, si creemos en la fragilidad del género humano en los albores de la historia. Durkheim<sup>[4]</sup> parte del principio de que no será posible explicar el mito mientras tratemos de buscar sus fuentes en el mundo físico, en una intuición de los fenómenos naturales. No es la naturaleza sino la sociedad el verdadero modelo del mito. Todos sus motivos fundamentales son proyecciones de la vida social del hombre mediante las cuales la naturaleza se convierte en la imagen del mundo social; refleja sus rasgos fundamentales, su organización y arquitectura, sus divisiones y subdivisiones.

Es un esfuerzo intelectual importante el de imaginar este mundo sin los medios que permiten evitar los peligros que acechan al ser humano: el carecer de la medicina como hoy la conocemos y que nos permite desafiar la muerte: analicemos nuestro promedio de vida hoy, comparándolo con el de la Edad Media. Hemos derrotado en muchos sentidos a la muerte: cuando doblamos casi el límite de la vida de otros tiempos, cuando descubrimos que, a través del ADN, somos capaces de recuperar la vida que resta perdida en algunas células de momias y de restos humanos, estamos respondiendo a las expectativas que tenían nuestros ancestros. Sin embargo, no siempre fue así y al sentimiento de soberbia que hoy tenemos se le opone el pasado en el que se carecía de todo para sanarse. Antibióticos, jabón u otros instrumentos con los cuales lavarse y propiciar una atmósfera de confianza. El pasado es eso precisamente: falta de electricidad y de fuego con el objeto de iluminar el espacio para no ser mordido por una serpiente o por un escorpión. Esos tiempos obligan al ser humano a vivir bajo la amenaza perpetua, a tener miedo del caer de la noche por la oscuridad que ello representa. En ese ambiente, el género humano se encontraba expuesto a todo tipo de catástrofes sanitarias sin posibilidad de salvación.

## La idea de la muerte

La vida del hombre primitivo se halla amenazada por peligros desconocidos desde todos los costados y a cada momento. El antiguo dicho *primus in orbe deos fecit timor* contiene, por lo tanto, una interna verosimilitud psicológica; pero parece como si en las etapas primeras y más bajas de la civilización hubiera encontrado el hombre una fuerza nueva con la cual poder hacer frente y eliminar el temor a la muerte. [...] Precisamente el totemismo expresa esta convicción profunda de una comunidad de todos los seres vivos, que debe ser preservada y fortalecida por los esfuerzos constantes del hombre, por la ejecución estricta de ritos mágicos y de prácticas religiosas.<sup>[5]</sup>

El miedo a la muerte representa uno de los instintos humanos más generales y arraigados, seguimos leyendo en Ernst Cassirer. Surgen entonces prácticas que serán reconocidas más tarde como rituales: la primera reacción del hombre frente al cadáver, que pudo haber sido de horror manifestado en la huida: o el deseo de evocar el espíritu del muerto, la que seguramente pronto prevaleció. La costumbre de cerrar los ojos al muerto es vista como un intento de cegar al cadáver y evitar que vea el camino por el que es conducido a la tumba.



Entre los romanos, los manes eran los espíritus de los antepasados que protegían el hogar de las amenazas siempre presentes; el alma de un antepasado aparece en el recién nacido en un estado rejuvenecido. El presente, el pasado y el porvenir se funden uno en otro sin que haya una línea neta de separación; los límites entre las generaciones se hacen inciertos.<sup>[6]</sup>

Así, la vida y su continuidad son tan fuertes que se repugna y se niega el hecho de la muerte. En el pensamiento primitivo su aparición no es necesaria sino accidental: obra de hechicería, de magia o de alguna influencia personal hostil.

Las tribus aborígenes de Australia, señalan Spencer y Gillen, ignoran absolutamente lo que es la muerte natural. Si un hombre muere es que ha sido muerto por otro o acaso por una mujer; más tarde o más temprano, ese hombre o esa mujer serán atacados.<sup>[7]</sup>

La idea de que el hombre es mortal parece extraña por completo al pensamiento mítico y al religioso primitivo. Si algo necesita prueba no es el hecho de la inmortalidad, sino el de la muerte y el mito y la religión primitiva nunca admiten estas pruebas, pues niegan enfáticamente la posibilidad real de la muerte. Podemos encontrar en los textos de las pirámides de Egipto una protesta insistente y hasta apasionada contra la muerte: “Se podría decir que son el testimonio de la primera rebelión suprema de la humanidad contra la gran oscuridad y silencio de donde nadie vuelve. Jamás encontramos la palabra muerte en los textos de las Pirámides más que en sentido negativo o aplicada a un enemigo. Una vez y otra escuchamos la afirmación recalcitrante de que el muerto vive”.<sup>[8]</sup> Esa resistencia contra la muerte explicaría la existencia de “seres intermedios” como lo son los fantasmas, el vampiro, la bruja y otros fenómenos igual de temibles.

El horror: cubierto de una sábana blanca, se divierte produciendo miedo.

“Dime, ¿por qué tus huesos santificados, enterrados en la muerte, han rasgado su sudario? Por qué el sepulcro donde te hemos visto inhumado en paz ha abierto sus fuertes quijadas de mármol para expulsarte a este mundo?” Así es como Hamlet se dirige al espíritu errante de su padre, quien viene a revelar el nombre de su asesino. Don Juan, de Molière, hace intervenir también esta figura en su teatro. Herederos de los Lemuria romanos, estas almas en pena que regresan a visitarnos, traducen el miedo ancestral del entierro prematuro, que encierra a seres vivos en los féretros.

No hay nada más terrible que la ausencia de frontera entre muertos y vivos.

## **El triunfo de la Razón**



El siglo XVIII es concebido como el triunfo de la Razón contra todas las supersticiones. La fórmula «¡Aplasten lo infame!», que antecede la firma de Voltaire, nos habla de cómo los hombres de las Luces atacaban toda creencia que llevara al fanatismo.

A pesar de ello, ese siglo fue también el que vio nacer lo fantástico y sus cortes de criaturas terribles. Esa reacción a la lógica enciclopedista se apoya en la debilidad de la religión, con lo que la atracción por los misterios del otro mundo gana entonces terreno. Se intenta tener comunicación con el más allá y el pueblo se adhiere al Iluminismo, que cree en el pasaje entre el mundo terreno y el otro.

Declinando la época clásica, en 1808, el Señor de las Tinieblas reaparece bajo la vigilancia de Goethe, proponiendo al doctor *Fausto* un pacto infernal. Hoy nos esforzamos en combatirlo bajo la forma de exorcismos, pero seguimos encontrándolo en ciudades y villorrios. Las gárgolas de las catedrales medievales, como Nôtre Dame, en París, son testigos de su existencia.

## El gótico

Es en Inglaterra donde se debe buscar, en las ruinas de los antiguos castillos, para encontrar ambientes propicios a la aparición de seres indeterminados. Horacio Walpole escribe, en 1764, *El castillo de Otranto*, con el que pone las bases de la novela «gótica» o «negra». Jóvenes aterrorizadas verán ahí monjes misteriosos y condes crueles en el fondo de subterráneos sin fin o de bosques sombríos.

Decíamos arriba que esta corriente cultural reacciona al racionalismo extremo. Una vez que la pesadilla revolucionaria ha pasado, las ideas deben ser renovadas. Por fin serán aceptadas las pasiones y la imaginación. Los misterios se multiplican, se elevan decorados lúgubres, se imaginan celos sangrantes. Una joven de 19 años, dulce y reservada en apariencia, se revela como una gran apasionada, al huir con el amor de su vida, Percy Shelley.



Lord Byron, amigo de ellos, lanza una noche un reto: escribir una historia de horror para animar sus reuniones. Mary ve surgir una horrible criatura hecha de cadáveres por el Dr. Víctor Frankenstein. Ella mezcla ahí sus ideas insólitas con un fondo de realidad científica. Lo fantástico ha nacido.

Así, en el fondo del fenómeno que nos ocupa, estaríamos encontrando la razón de la existencia mítica del vampiro. Se conecta a la forma que se les otorga a las amenazas existentes, otorgándoles nombre y figura de brujas, magos y muertos que regresan a la desgracia a la tierra. Esa era una de las operaciones mentales más fáciles de hacer, como lo demuestra la antropología filosófica. Es el sabio Buffon,<sup>[9]</sup> en la Francia del siglo XVIII, quien acuñará el nombre de *vampiro* y lo dará a ciertos murciélagos americanos, especialmente peligrosos.

En plena moda de la novela gótica, en 1887 Bram Stoker empieza a trabajar sobre Vlad el empalador, cuya sed de poder igualaba a su crueldad. En 1897 verá su nacimiento la novela *Drácula*.

### ¿Qué es un vampiro?

Según el *Diccionario de símbolos* de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, es un “Muerto que se supone sale de su tumba para venir a chupar la sangre de los vivos. Esta creencia está particularmente extendida en Rusia, en Polonia (Upirs), en Europa central, en Grecia (Broucoloques), en Arabia (Ghorls).”<sup>[10]</sup>

En Babilonia existían leyendas sobre bestias "bebedoras de sangre". En la mitología asiria se habla de peculiares criaturas que volvían de la muerte para atormentar a los vivos; en la demonología asiria, se trata ya de malvados vampiros.

El *Génesis* contiene todavía vestigios de relatos acerca de dioses y diosas antiguos, disfrazados de hombres, mujeres, ángeles, monstruos o demonios, nos dicen Robert Graves<sup>[11]</sup> y Rafael Patäi.

Las rutas de la seda que cruzaban Asia se encargaron de extender este tipo de leyendas; por todas partes aparecen seres míticos que se relacionan estrechamente con los vampiros. Encontramos a los Rakshasas hindúes, los Berbangs filipinos, los Langsuir malayos, al Ch'ing-Shih chino o al Jikininki japonés. Pero también en África y América aparecen seres semejantes entre las leyendas de los pueblos indígenas; entidades que se adhieren al espíritu humano para irle absorbiendo, poco a poco, la vida.

Según el mismo diccionario, *la tradición quiere que los que han sido víctimas de los vampiros se conviertan a su vez en vampiros: ellos son vaciados de su sangre a la vez que contaminados.* [12]

Una moderna explicación de su existencia nos la ofrecen Chevalier y Gheerbrant, apoyados en el psicoanálisis:

Le fantôme tourmente le vivant par la peur, le vampire le tue en lui prenant sa substance: il ne survit que par sa victime. L'interprétation se fondera ici sur la dialectique du persécuteur-persecuté, de l'avaleur-avalé. Le vampire symbolise l'appétit de vivre, qui renaît chaque fois qu'on le croit apaisé et que l'on s'épuise à satisfaire en vain, tan qu'il n'est pas maîtrisé. En réalité, on transfère sur *l'autre* cette faim dévoratrice, alors qu'elle n'est qu'un phénomène d'auto-destruction. L'être se tourmente et se dévore lui-même; tant qu'il ne se reconnaît pas responsable de ses propres échecs, il imagine et accuse un *autre*. Lorsque, au contraire, l'homme est pleinement assumé, qu'il exerce pleinement ses responsabilités, qu'il accepte son sort de mortel, le vampire s'évanouit. Il existe, tant qu'un problème d'adaptation à soi-même ou au milieu social n'a pas été résolu. On est alors, psychologiquement, *rongé, dévoré*, et l'on devient un tourment pour soi-même et pour les autres. Le vampire symbolise une inversion des forces psychiques contre soi-même. [13]

Es de suma importancia la referencia anterior, ya que avanza una muy moderna visión de la mitología: el vampiro como fruto de las propias debilidades, de la falta de compromiso con lo que hacemos y con el rechazo de nuestros fracasos. Pero sobre todo su concepto gira en torno de la aceptación que debemos tener de nuestra condición de seres mortales: cuando aceptamos esa condición, "el vampiro se desvanece". La sombra de posibilidad de permanecer vivos o no muertos se va, produciendo la tranquilidad que ofrece el saber una tarea terminada.

## Lilith

Se dice que fue la primera mujer de Adán, que Dios los creó de la tierra y que eran iguales en todas maneras, pero como Adán intentó que quedase bajo él en el acto sexual, se sintió insultada, por lo cual se reveló y voló lejos copulando con otros seres, dando a luz niños demoníacos. Dios envió tres ángeles para que regresara. Ella, al negarse, fue castigada con la muerte de sus hijos, en venganza ella juró que estrangularía a todos los recién nacidos y seduciría a los hombres en sus sueños para luego atormentarlos. [14]

Por otra parte, Eva sería creada después más dócil, incluso se dice que Lilith es la verdadera madre de Caín. Así, Lilith se convertiría en el mayor demonio femenino que, unida a Namaah recorrerán el mundo como las reinas de la seducción y la lujuria. Ella también dominaba las artes de la magia.

Después, Lilith será la consorte del demonio Samael, con quien procreará cientos de demonios. Antes de convertirse en la Señora de los Demonios, durmió una noche más con Adán, de cuya unión nacieron Shedim, Linin y Ruchin.

Eva, descrita en el *Génesis* como esposa de Adán, es identificada por algunos historiadores con la diosa Heba, esposa del dios de la Tormenta hitita, quien cabalgó desnuda en el lomo de un león y, entre los griegos, se convirtió en la diosa Hebe, la novia de Heracles. Un príncipe de Jerusalén en el período de Tell el Amarna (siglo XIV a. de C.) se llamó a sí mismo Abdu-Heba, “sirviente de Eva”<sup>[15]</sup>. Seguimos leyendo estas fantásticas tradiciones en Graves y Patäi:

Las Lamias, que seducían a los hombres dormidos, chupaban su sangre y comían su carne, como hacían Lilith y sus compañeras demoníacas, eran conocidas también con el nombre de *Empusae*, “forzadoras”, o *Mormolyceia*, “lobas espantosas”, y se las describía como “Hijas de Hécate”. En un relieve helénico aparece una Lamia desnuda montada a horcajadas en un viajero dormido de espaldas. Es característico de las civilizaciones en las que se trata a las mujeres como bienes muebles que deban adoptar la postura recostada durante el coito, a lo que se negó Lilit. Las hechiceras griegas que adoraban a Hécate eran partidarias de colocarse encima, según sabemos por Apuleyo; y así se ve en las primitivas representaciones sumerias del acto sexual; aunque no en las hititas, Malinowski dice que las muchachas melanesias ridiculizan la que llaman “posición misionera”, que exige que permanezcan pasivas y acostadas.<sup>[16]</sup>

En Mesopotamia tenía mucha importancia la creencia en los seres sobrenaturales o deidades y espíritus de los muertos o muertos vengativos. Los primeros podrían ser de muchas clases: monstruos que acechaban en lugares desérticos; Labartu, demonio femenino de las montañas; Sedu y Lamassu, seres ambivalentes que podían actuar como espíritus tutelares o como espíritus maléficos; Namtaru era el demonio de la peste; Pazuzu era un demonio del viento; Lilitu (de la que se deriva Lilit) era un demonio súcubo que visitaba a los hombres por la noche. Los rasgos de estos seres son terroríficos, según la demonología.

## La mitología

Todos estos fenómenos se estudian en el tratado de los mitos, y, si bien existe la creencia que la mitología se ocupa solamente de dioses y diosas griegos, olvidamos que también en la Biblia hay influencias de ellos. Podemos ya definir ciertos de sus rasgos generales, con relación a su surgimiento.

Tres son los orígenes de la mitología:

- 1) la armonización del cosmos con el hombre,
- 2) los orígenes del mismo y
- 3) la búsqueda de la inmortalidad.

A través de esta última, el hombre ha intentado históricamente la manera de continuar en esta tierra. Ella, de alcanzarse, nos permitiría aferrarnos a la vida. Graves plantea una postura muy partidaria de lo femenino, al demostrar en sus trabajos cómo las culturas originales fueron consagradas a la luna y a la madre tierra. A ella se debe la poesía.

*Si donde ella está suceden cosas raras  
Y los hombres dicen que las tumbas se abren  
Y los muertos caminan, o que el futuro  
Se convierte en un útero, y se esparcen los no nacidos,  
No deben extrañar tales prodigios,  
Pues son torbellinos que forma en el Tiempo  
El fuerte impulso de su mente afilada  
A través de ese elemento siempre renuente.*

Robert Graves se refiere en este poema<sup>[17]</sup> a la Musa, o sea la Diosa Blanca. Menciona que es ella la causa de toda la poesía que ha existido sobre la tierra, y que todo lo bello le pertenece. Las culturas originales tuvieron en la Luna el símbolo de la femineidad, negada siglos más tarde por las sociedades masculinas.

En todos lados el miedo impera y éste se puede traducir en imagen o en número. Una de sus dudas fundamentales ha sido la que aparece en el último versículo del capítulo XIII del *Apocalipsis*: “Aquí está la sabiduría. El que tenga inteligencia calcule el número de la bestia, porque es número de hombre. Su número es seiscientos sesenta y seis”.

En el siglo XX los mitos se han degradado de tal manera que aparecen desvirtuados de su original sentido regenerador. Así puede explicarse la existencia del mito del vampiro, cuya presencia se va a hacer sentir, para nuestra época, en los inicios del cine. Ese monstruo va a alimentarse de la sangre, que es su nexo (el único) con la vida. Tiene ese elemento significaciones que trataremos de clarificar con base en la erudición de Mircea Eliade,<sup>[18]</sup> quien explica que en todo el mundo la sangre es un símbolo de fortaleza y fertilidad:

En Australia, al igual que en cualquier otro lugar, a los novicios se les embadurna con arcilla roja –un sustituto de la sangre- o bien se les salpica con sangre fresca. Entre los dieiri, por ejemplo, los hombres se abren las venas y dejan fluir la sangre sobre los cuerpos de los novicios para convertirlos en bravos guerreros. Entre los karadjeri, los itchumundi y otras tribus australianas, el novicio también bebe sangre.

Agrega también que, tanto entre las culturas primitivas como entre otras más desarrolladas, lo extraño y monstruoso acostumbra ser expresiones que con frecuencia se utilizan para enfatizar la trascendencia de lo espiritual.<sup>[19]</sup>

## **La inmortalidad como motivo mítico**

Constante en todas las culturas, es el eterno sueño del género humano: nunca morir. La mitología de diversos pueblos nos muestra cómo el hombre iba a recibir el don de la inmortalidad de una deidad femenina, pero por un error atribuible siempre a los humanos el proceso se frustró y por eso no nos fue dado el salvarnos de morir. Isis, durante la búsqueda de su hermano y esposo Osiris, se presenta disfrazada de sirvienta al palacio del rey de Byblos: ahí cuidará del hijo del mandatario, dueño de un palacio en cuya columna se encuentra uno de los miembros del cuerpo de su esposo descuartizado por Seth.

Para agradecer el gesto de hospitalidad del que ha sido objeto, y con el fin de rescatar esos restos, toma al niño cada noche y lo acerca al fuego; a punto de terminar el trabajo, la madre del niño entra y grita llena de espanto al ver lo que sucede: la diosa la reprende por la insensatez cometida y le anuncia que su hijo no será inmortal.

Poco a poco veremos desarrollarse la historia con otros protagonistas: la idea de conservar la juventud es tan sólo una variante del mismo deseo de inmortalidad, concebida como el prolongamiento de la vida en condiciones óptimas de salud y de belleza (*El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, por ejemplo).

El sueño de los faraones egipcios era razonable, según entendemos a través de la ciencia de hoy. Su pretensión de salvaguardar el cuerpo real, luego de ser embalsamado y resucitado a través del ceremonial del paseo por el laberinto, cumpliría su objetivo casi cinco mil años después. A través del DNA se han podido descubrir las identidades de los seres embalsamados, sus edades, inclusive las causas de sus muertes.

Su cuerpo reposaba en el oculto lugar de la pirámide, donde esperaría el paso de la estrella que vendría a despertarlo para que saliera por una pequeña ranura y encontrara en el cielo, la barca en la que acompañaría al Dios Supremo Ra en su paseo por la bóveda celeste.

A manera de conclusión, hemos podido comprobar, luego de esta revisión histórico-mitológica, que la idea de seres demoniacos que extraen la sangre de sus víctimas es tan vieja como la humanidad, se repite en todas y cada una de las culturas estudiadas y no ha sido cancelada con el correr de los siglos. En el presente, esos monstruos pueden ser asociados a los miedos individuales y a la falta de seguridad en sí mismo, como lo demuestra la interpretación psicoanalítica que anotamos arriba.<sup>[20]</sup>

## **La novela de Bram Stoker**

*Drácula*, literalmente hijo del dragón o diablo, es una historia fascinante; comenzó a trabajar el tema su autor en 1887 y la publicó en 1897. Ella nos relata la historia del monstruo que vive de la sangre de los demás, de su gran poder de metamorfosearse y de la capacidad de adaptación de la que es capaz.

Ya hemos revisado algunos de sus antecedentes, aquí se centrará el relato en una de las regiones más apartadas de Europa, lo que agregará interés al mismo: “las puertas del oriente”, califica el narrador a la posición geográfica en donde se ubican los Cárpatos.

Deriva el interés por este tema tan antiguo directamente del romanticismo, escuela literaria inmediata y reacción al neoclasicismo, que predicaba en contrapartida al exceso de reglas que volvían a lo clásico una libertad casi absoluta y formal, además de las temáticas consabidas: lugares y ambientes lúgubres y nocturnos, castillos medievales, necrofilia, muertos que reaparecen o que enamoran a los vivos.

La novela de Bram Stoker responde a un momento en la cultura romántica en la que lo científico se mezcla con lo sobrenatural, y donde los narradores manejan ambos discursos de

una forma simultánea y sorprendente porque no se contradice. Recuérdese, como ejemplo, "El asesinato de la calle Morgue", de Edgar Allan Poe: los vecinos escucharon gritos y una discusión en otro idioma; una voz aguda y una grave, sin poder distinguir que fueran de hombre o de mujer. Distinguió claramente las palabras "sacre" y "diable". La aguda voz pertenecía a un extranjero, pero el declarante no puede asegurar si se trataba de hombre o mujer. No pudo distinguir lo que decían, pero supone que hablaban español.

Otro de los habitantes de la calle afirma haber oído gritar en otra lengua, que pudo ser el italiano. Pero también lo desconoce, acepta cuando se le presiona para que precise. Aparentemente el análisis es muy racional, pero la demostración falla. Éste opina que la voz aguda sea la de un italiano, y está seguro de que no era la de un francés. No conoce el italiano. No pudo distinguir las palabras, pero, por la entonación del que hablaba, está convencido de que era un italiano.

El poeta español Gustavo Adolfo Bécquer, quien en su poesía habla del átomo, por ejemplo, al final de la descripción del engaño que ha sufrido, pide a la muerte que, llegando a ella, lo confronte con su cónyuge para obtener alguna especie de explicación a su infidelidad. Recordemos que Casta era el nombre de su esposa.

Sin haber desaparecido por completo del panorama literario, el interés por lo sobrenatural ha existido a veces socavado por la fuerza de alguna ley civil o religiosa. Neoplatonismo, orfismo y otras corrientes han ofrecido cierta satisfacción a las dudas permanentes de los seres humanos.

Podemos confirmar así que no se trata de una simple puesta de moda del tema, sino de un interés antropológico e histórico muy especial de parte del narrador irlandés y de una serie de estudiosos que abordaron las creencias populares de sociedades arcaicas y agrícolas, para las que lo sobrenatural forma parte de la vida cotidiana. Mircea Eliade nos ha mostrado cómo los países de Europa oriental se caracterizan por estar más en contacto con la naturaleza y más apegados a la tradición y a la superstición.

Hay que subrayar el trabajo de investigación mitológica en la novela, ya que el texto intenta mantener un cierto equilibrio entre mitología y ciencia, muy propio de la época de finales del siglo XIX. El autor participaba en la sociedad secreta llamada Golden Dawn, que era frecuentada por William Butler Yeats, entre otros. Eso le permitió a Stoker abarcar muy profundamente conocimientos antiguos y datos que especialistas se reservaron durante mucho tiempo. Él mismo no conoció físicamente Transilvania, pero sus investigaciones le permitieron componer una ambientación sumamente adecuada para su historia.

Abraham Stoker nació en Dublín en 1847 y falleció en Londres en 1912, hijo de una familia humilde, estudió matemáticas en Trinity College y trabajó un tiempo como periodista. Su afición al ocultismo y a las doctrinas esotéricas inspiraría toda su obra y particularmente su más famosa novela, *Drácula* (1897), con la que dio forma definitiva al antiguo mito del vampiro y obtuvo un gran éxito. Posteriormente, escribió *El misterio del mar*, *La dama del sudario*, *La madriguera del gusano blanco* y *La joya de las siete estrellas*.<sup>[21]</sup>

Sus biógrafos anotan que, al morir, Stoker musitaba repetidamente las palabras *Strigoy*, *Strigoy*, mirando aterrorizado hacia un rincón de la habitación. Se ha dicho que esa palabra en rumano significa *bruja-mago o vampiro*.

El protagonista, el científico Van Helsing, tiene como nombre de pila el de Abraham, como el autor. Podríamos afirmar que es su alter-ego. El texto es sumamente interesante porque maneja distintas técnicas narrativas, que van del diario al género epistolar, pasando por la incorporación de los cables, de última moda. La obra también se perfila como un libro de viajes, ya que el diario del protagonista nos guiará en su camino desde Inglaterra pasando por Alemania y Budapest hasta llegar a Transilvania. Las entrevistas también aportan importante información a la historia: “Averigüé que la región a la que hacía referencia está en el extremo este del territorio, exactamente en los límites de tres estados: Transilvania, Moldavia y Bukovina, en plena cordillera de los Cárpatos, y que es una de las regiones más remotas y menos conocidas de Europa.”<sup>[22]</sup>

La novela puede dividirse en tres partes: la primera, el viaje de Harker hacia Transilvania y el encuentro con Drácula en su castillo, del que escapa milagrosamente. La segunda, la historia de Lucy, que se convierte en vampiro y su terrible final, en que se decapita<sup>[23]</sup> su cuerpo para evitar su prolongación en la inmortalidad como horripilante ser sediento de sangre. La tercera parte, cuando la esposa de Harker está en peligro de convertirse ella misma en vampiro, y la persecución que los científicos, acompañados del señor Harker, hacen del conde Drácula hasta dar con él y destruirlo.

Tenemos también tres diarios: el del viajero Jonathan Harker, el de su esposa Mina Harker, así como el del Dr. Seward. De las colecciones de cartas, destacan las de Mitchell, Sons & Candy a Lord Godalming (Finca # 347 de Picadilly). También está la de Van Helsing a la Sra. Harker, (entregada en mano). Existen asimismo las notas, como las del Dr. Abraham van Helsing. Otra dirigida por Van Helsing en su casillero del Berkeley Hotel, para el Dr. John Seward (no entregada).

La colección de recortes periodísticos tiene un ejemplo: *pegado en el diario de Mina Murray* del Dailygraph, 8 de agosto. En éste se anota información sobre Renfield, el ex patrón de Harker, que se ha vuelto loco (a falta de mejor información).

También aparece una técnica sumamente interesante: el deseo de sistematizar la información recabada a partir de la transcripción mecanográfica, en alguna ocasión reproducida con papel carbón: algunos de los personajes, (Mina y Jonathan) llevan diarios en taquigrafía. La lectura de periódicos, gacetas, revistas, es muy común: de ese modo, el texto es de una modernidad asombrosa.

## Los personajes

Ya anotamos a los protagonistas de la historia que forman una interesante trama: Mina y Jonathan Harker van a casarse. Mina es amiga de Lucy Westenra: ella padece de sonambulismo, lo que la lleva directamente al encuentro de lo terrible. Ella se convertirá en la primera no muerta del relato, a pesar de los esfuerzos colosales que realizan su prometido, el Dr. Arthur, quien llama a su colega, Abraham Van Helsing, de Amsterdam, un hombre de gran prestigio en su medio. Lucy, como personaje, permite plasmar en el texto el largo proceso a través del cual algunos seres se transforman en no muertos. Se echará mano de recursos metodológicos que buscan salvar la vida de Lucy y mostrarnos la forma de luchar contra ellos. Transfusiones, guirnalda de ajos, vigilancia de los médicos... la primera víctima es la madre de Lucy, aterrorizada por la visión de Drácula que se manifiesta en forma de lobo gris y que acedia su casa.

Jonathan Harker. El relato es también un libro de viajes, decíamos arriba, aprovechando el recorrido que el protagonista debe hacer hacia Transilvania; Jonathan asienta en su diario sus impresiones. El narrador presenta un fuerte interés antropológico, ya que se ocupa de las distintas razas que componen la población de la región de Transilvania. Un asunto que provee de interés especial al texto: “He leído que en la herradura de los Cárpatos se reúnen todas las

supersticiones del mundo, como si fuese el centro de una especie de remolino de la imaginación; si es así, mi estancia me va a resultar interesante (*Mem.*, preguntar al Conde sobre todo esto).”[\[24\]](#)

Bistriz es su destino, y emplea las páginas siguientes para retratar lo pintoresco de las gentes que encuentra en las estaciones del tren que lo transporta.

Los personajes más extraños que vimos eran los eslovacos, más bárbaros que el resto, con grandes sombreros vaqueros, pantalones amplios y de color claro, blancas camisas de lino y unos cinturones de cuero enormes, de casi un pie de anchos, tachonados con clavos de latón. Calzaban botas altas, embutían los pantalones en ellas, y tenían el pelo largo y unos bigotes espesos y negros.[\[25\]](#)

El exotismo invade estas páginas: es el viajero pleno de prejuicios que mira con los ojos de extrañamiento al otro, totalmente diferente de él. Ese pueblo se muestra humano y lleno de conmiseración; poseen un encanto difícil de resistir. Entre la descripción del viaje, se avanza lentamente en el relato que ayuda a comprender cómo el viajero es motivo de las atenciones de las gentes que se enteran acerca de su destino, como la esposa del posadero de Bistriz, quien le advierte que no debe ir al castillo de Drácula, ya que es la víspera de San Jorge:

¿Sabe qué día es hoy?

Le contesté que era cuatro de mayo. Ella negó con la cabeza, y exclamó:

–¡Oh, sí! ¡Lo sé, lo sé!; pero ¿sabe qué día es? –Y al contestar que no comprendía, prosiguió–: Es la víspera de san Jorge. ¿Sabe que esta noche, cuando el reloj dé las doce, todos los seres malignos andarán libremente por el mundo? ¿Sabe a dónde va usted y a qué va?”[\[26\]](#)

Efectivamente, los habitantes del lugar se inquietan por el destino del viajero. El terror que viven sus compañeros de viaje en la diligencia delante de los fenómenos sobrenaturales que se suceden uno tras otro hiela el alma de Jonathan. Al llegar al sitio donde el carruaje del Conde que debía esperarlo no estaba, anuncia el cochero que lo llevarán con ellos por dos noches o más. Entonces aparece el carruaje aterrador que les corta el paso. Se suceden luego situaciones desesperantes en el camino: lobos que aúllan cada vez más cerca, luces que se iluminan al caer la noche en despoblado:

Luego, a lo lejos, y procedentes de las montañas de uno y otro lado, se oyeron unos aullidos más fuertes –los de los lobos– que nos afectaron a los caballos y a mí por igual, pues me dieron ganas de saltar de la calesa y echar a correr, mientras que ellos se encabritaron otra vez y corcovearon furiosamente, de forma que el cochero tuvo que hacer uso de todas sus fuerzas para evitar que se desbocaran.[27]

La experiencia de Harker en el castillo del conde Drácula es demencial, lo que también asentará metódicamente en su diario: enseguida tenemos las palabras con que lo recibe en el castillo:

–¡Bien venido a mi casa! ¡Entre libremente y por su propia voluntad! (...)

–Bien venido a mi casa. Entre libremente. Pase sin temor. ¡Y deje en ella un poco de la felicidad que trae consigo![28]

Su encuentro, la paulatina forma en que se entera que es su prisionero, el descubrimiento de que el pequeño espejo con ayuda del cual se afeita no refleja al conde recién llegado junto a él, sus largas ausencias, el hecho de jamás haberlo visto comiendo, van acrecentando su temor y la desesperante sensación de que no saldrá vivo de ahí: “Siéntese, por favor, y cene a su gusto. Confío en que sabrá perdonarme si no me uno a usted; he cenado ya, y no tengo costumbre de tomar nada después”. [29]

Lo peor se presenta cuando lo ve descendiendo como lagarto por el exterior del castillo y luego subiendo de la misma forma llevando un bulto con él. La escena de terror mayúsculo en que las mujeres que habitan el castillo intentan seducir a Harker, en ausencia de Drácula, es una de las más espeluznantes.

Pero mis sentimientos se convirtieron en repugnancia y terror cuando le vi emerger todo entero por la ventana y empezar a reptar por el muro del castillo hacia el tremendo precipicio, *cabeza abajo*, con la capa extendida a modo de grandes alas. Al principio no daba crédito a mis ojos (...) Vi cómo se agarraban los dedos de sus manos y de sus pies a los bordes de las piedras, ya sin mortero por el paso de los años, utilizando de este modo los salientes e irregularidades para descender con bastante rapidez, del mismo modo que andan los lagartos por los muros. [30]

El propósito de Harker muy pronto fue el de escapar como diera lugar del maldito lugar: descubre así al conde en su catafalco.

Y el truco (muy inteligente) que éste promueve para trasladarse de Transilvania a Londres acompañado de varias decenas de cajones que aparentemente sólo llevan tierra.

El horror va a ser llevado así en el viaje por mar que lo transporta hacia Inglaterra, al tiempo que va matando uno a uno a los marineros, hasta acabar con el capitán del barco, quien lleva una meticulosa bitácora de viaje en la que anota cada uno de los incidentes terroríficos.

Para viajar el Conde Drácula ha tomado la goleta rusa llamada La Deméter, que proviene de Varna, Rusia y se dirige a Whitby, Inglaterra. Veamos un párrafo de la bitácora del capitán.

Dijo que durante su guardia se había protegido detrás de la chupeta porque estaba lloviendo, cuando de pronto vio a un hombre alto y flaco, que no pertenecía a la tripulación, salir por la escotilla, dirigirse hacia proa y desaparecer. Le siguió cautelosamente, pero al llegar a las amuras no encontró a nadie, y las escotillas estaban cerradas. Un terror supersticioso le dominaba, y temo que cunda el pánico. [\[31\]](#)

A su llegada a puerto, una terrible neblina se ha apoderado de la noche, así como una poderosa tormenta que desafía la embarcación: todo mundo cree que se va a estrellar contra los acantilados, ya que tiene las velas completamente desplegadas: los habitantes de Whitby consideran loca a la tripulación ya que no atiende la orden de que las recojan. Al entrar abruptamente al puerto, la gente se precipita hacia la goleta y tienen una desagradable sorpresa: la visión del capitán amarrado al timón y muerto siembra el horror en los habitantes.

Todo esto es conocido por la oportuna intervención de un reportero del *Dailygraph*, del 8 de agosto y que fue recortado y pegado en el Diario de Mina Murray.

Lucy Westenra es sonámbula y la víctima ideal: es bella, acaba de cumplir 20 años y ha recibido tres propuestas matrimoniales el mismo día. El estadounidense Quincey, el Dr. Seward y el elegido de su corazón, Arthur. Así, todos los protagonistas del texto estarán relacionados con los intentos de salvación que harán por ella. Morirá dos veces. Ella habita en la mansión de Hillingham, en Whitby, ciudad de Inglaterra. Desde ahí escribe largas cartas a su amiga Wilhelmina Murray, invitándola a pasar a verla, a recuperar la salud de su esposo perdido en Budapest, a su regreso de Transilvania. Este bello lugar da su nombre al protagonista de "Constancia", del que hablaremos más adelante.

El profesor Van Helsing representa un espíritu científico, inquisitivo, pero al mismo tiempo gran conocedor de las supersticiones y de los motivos ocultos a la razón que se esconden en situaciones como la referida. Es el antagonista absoluto del conde Drácula.

Mina, la esposa de Harker, será el elemento femenino fuerte, dulce y protector, especialmente práctico e inteligente; vive en Exeter. Ella copia a máquina el diario de su marido. Es el ángel guardián de su mejor amiga, con quien se relaciona por carta. Cuando visita a Lucy en Whitby, juntas frecuentan un lugar que es su favorito: el mirador natural que forma el cementerio de la ciudad, ya que se encuentra en lo alto y desde él se puede apreciar la bahía, el mar y la ciudad; "entre la abadía de Whitby y el pueblo hay otra iglesia, la parroquial, alrededor de la cual se extiende un gran cementerio completamente lleno de lápidas". [\[32\]](#) Es ahí donde acostumbra sentarse en un banco que está sobre una lápida en la que se halla grabada la siguiente inscripción: "A la memoria de George Canon, muerto, con la esperanza en la gloriosa resurrección, el 29 de julio de 1837, al caer de las rocas del Kettleness. La desconsolada madre dedica esta tumba a su hijo bienamado. Era hijo único de esta viuda" [\[33\]](#).

Un día que pasean por ahí, un extraño hombre les habla de las mentiras que rodean esos lugares. También menciona a los personajes que protagonizaron una historia completamente insoportable. En contraste con las amorosas expresiones de la lápida, se erige una relación familiar del todo cruenta:

Eso es porque ignora que la desconsolada madre era una bruja que odiaba al muchacho porque era un lisiado, un cojo normal; y que él la odiaba al punto de suicidarse para que ella no cobrase la póliza que tenía sobre su vida. Se saltó la tapa de los sesos con un viejo mosquete que tenía para ahuyentar a los cuervos. No los ahuyentó esa vez, sino que atrajo cuervos y moscas sobre su cabeza. Así fue como se despeñó. En cuanto a sus esperanzas en la gloriosa resurrección, yo mismo he oído contar muchas veces que esperaba ir al infierno, ya que su madre era tan piadosa que estaba seguro de que iría al cielo, y no quería pudrirse donde ella estuviese.<sup>[34]</sup>

Las jóvenes se sientan entonces sobre la tumba de un suicida: todo un presagio de lo que se avecina. El horror llegará por agua sembrando el terror entre la población: varias situaciones extrañas se presentan.

Efectivamente, había un bulto negro y largo inclinado sobre la blanca figura medio recostada. Grité asustada: “¡Lucy! ¡Lucy!”; el bulto levantó la cabeza y, desde donde yo estaba, pude ver una cara pálida, con unos ojos rojos y candentes. Lucy no contestó; y seguí corriendo hacia el cementerio.<sup>[35]</sup>

### **La adaptación cinematográfica**

Una de las diferencias más importantes desde el punto de vista argumental es que en el filme desaparecerán varios personajes, entre ellos Lucy: sus características se mezclarán con las de su amiga Mina; los dos personajes serán unidos en uno.

### **Principales diferencias**

#### ***Nosferatu, el vampiro* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens)**

La genial adaptación que hizo Murnau (Friedrich Wilhelm Murnau, seudónimo de F.W. Plumpe), del texto de Stoker, basa su formato en los principios del expresionismo alemán. Estudiante de filología e historia del arte, (1888-1931) se forma y trabaja como actor en la compañía teatral de Max Reinhardt. Las dicotomías como la sombra frente a la luz, la naturaleza frente a la vida urbana o el amor frente al fracaso, son particularidades que posee su cine. Vemos en el movimiento, según Jean Mitry:

Aquí los decorados no embellecen. Crean un universo incoherente que subraya el desequilibrio mental del héroe: las calles deformadas, las casas oblicuas, las luces y sombras oponiéndose en violentas manchas blancas y negras participan de la línea quebrada. Se ve cuáles son los objetos del expresionismo; traducir simbólicamente, por medio de las líneas, las

formas o el volumen, la mentalidad de los personajes, su estado anímico, también su *intencionalidad*, de tal forma que el decorado aparezca como la traducción plástica de su drama.[\[36\]](#)

Thomas Elsaesser, en el mismo texto *Historia del cine...* observa agudamente las operaciones de adaptación de los temas caros del romanticismo alemán a la tendencia institucionalista del cine. Resalta el aspecto de la auto-reflexión y autocrítica del movimiento. Se agrega, a propósito de los personajes, quienes van a causar escalofríos entre los espectadores aún hoy en día, lo siguiente:

Las obras clave de Wiene, Lang, Murnau y otros, son representativas de un cine que reflexiona sobre sí mismo pero es al tiempo notablemente autocrítico. (...) La insistencia tradicional en los temas de lo *fantástico*, los dobles, lo demoníaco, los golems y los ambiciosos faustianos, los inventores locos y los crueles tiranos, los hipnotizados, las marionetas encantadas, los maniquíes de cera de tamaño descomunal que cobran vida, los Caligaris y Césares, los Nosferatus y las Manos de Orlac, apuntan a la persistente entrada de este proceso cinematográfico en el territorio de la ficción.

Su estilo se dejó orientar luego por el simbolismo de Lang. En *Nosferatu*, de 1922, plasma de una manera genial la adaptación de la obra de Bram Stoker que generará adeptos por millares. Sus diferencias con el original agilizan la acción, concentran la narración y enfocan mejor a los personajes. Por ejemplo, la batalla descarnada que en la novela libran el grupo de científicos que rodean a la pareja de esposos no tendrá lugar: tan sólo existe Bulmer, asistente o director de la clínica de enfermos mentales a la que llevan al ayudante de Nosferatu. Él podría hacer algo por Ellen si ella hubiera querido que llegara a tiempo. En el filme asistimos a una autoflagelación de la heroína quien, inmolándose, permite que el monstruo muera. Se ha quedado más allá del amanecer succionando su sangre, y eso lo llevará directamente a la muerte. Las luces que parecen encender la casa de enfrente, que pertenece a Nosferatu, representan solamente el alba que llega. Definitivamente la cinematografía, que toma como principio la literatura, a través de sus posibilidades técnicas inmensas le permiten sobrepasarla, creando una obra nueva. La emoción que despierta el filme de Murnau sigue siendo impactante, casi noventa años después.



En Fuentes, el recurso será literalmente adoptado para significar, también, la muerte del vampiro.

El cine y el miedo formaron buena pareja en los principios del séptimo arte; pero esto no será nada en comparación de las reacciones del público frente al rostro lúgubre de **Nosferatu**, filmado en 1921 por Friedrich Murnau, que iba a abrir la vía a todo un cortejo de monstruos en la cinematografía no hablada.

Allí aparecen los principales rasgos de la novela, pero el trabajo de Murnau significó la aceleración de la trama y la concentración del espacio en que se desarrolla la historia. Es ésta una genial idea que evitó la dispersión probable que hubiera ocurrido en el filme si se hubieran contado las historias de las dos mujeres separadamente: una pierde y otra gana la carrera contra el monstruo. Por economía se asimilan las dos historias y el resultado en **Nosferatu** fue un sacrificio voluntario de Ellen que termina con el vampiro, ahorrándose en la película la saga persecutoria en que se empeñan los científicos de la novela hasta exterminar al conde en una verdadera lucha cuerpo a cuerpo.

### Sombras de Murnau en Rulfo

Como antecedente del manejo de esta temática, ha de recordarse el onírico mundo que el narrador crea en los cuentos de *El llano en llamas*, donde se manifiesta en todo su esplendor la temática del dolor y del desamparo; el desgarró es absoluto y un cuento es más doloroso que el otro, como en *crescendo...*

### ***El llano en llamas***

En esta colección de cuentos de 1953, encontramos la profunda huella de la narrativa de vampiros: el cuento “Luvina” nos ofrece una imagen semejante a la del viaje de Hutter, el protagonista del filme de Murnau.

A ese pueblo desolado llega el maestro con su familia en una carreta que ha fletado para transportar su menaje de casa. Cuando avizoran el pueblo el cochero decide dar marcha atrás inmediatamente. El profesor le pide que se quede, que deje siquiera sestear sus bestias. A lo que el cochero responde “Aquí se fregarían más”:

Bueno, le contaba que cuando llegué por primera vez a Luvina, el arriero que nos llevó no quiso dejar ni siquiera que descansaran las bestias. En cuanto nos puso en el suelo, se dio media vuelta:

— Yo me vuelvo—nos dijo.

— Espera, ¿no vas a dejar sestear tus animales? Están muy aporreados.

— Aquí se fregarían más –nos dijo—. Mejor me vuelvo.

Y se fue, dejándose caer por la cuesta de la Piedra Cruda, espoleando sus caballos como si se alejara de algún lugar endemoniado.[\[37\]](#)

El lugar puede estar “endemoniado”; primera alusión. La extrañeza del sitio, que hace huir a los que osan pisarlo, los obliga a calificarlo así. Ellos serán el último rescoldo de la vida que llega a donde está la muerte, solamente.

Esa noción se envuelve de viento: el horror lo produce él, así como el miedo al vacío: en la plaza de Luvina se quedan el profesor y su familia, con sus bártulos entre los brazos:

Nosotros, mi mujer y mis tres hijos, nos quedamos allí, parados en mitad de la plaza, con todos nuestros ajuares en los brazos. En medio de aquel lugar donde sólo se oía el viento...

Una plaza sola, sin una sola yerba para detener el aire. Allí nos quedamos.

Entonces yo le pregunté a mi mujer:

¿En qué país estamos, Agripina?[\[38\]](#)

No hay, no puede haber expresión más clara del abandono que la que profiere el profesor: “¿En qué país estamos, Agripina?”. No puede ser ningún lugar localizable en el mapa el que pueda recibir así a sus visitantes, sobre todo si se trata del profesor que vendrá a enseñar las primeras letras a los niños.

Soledad, abandono y desamparo son los signos del relato: su mejor metáfora es la del muerto viviente, quien no muere porque espera y que no vive porque no tiene de qué vivir. El profesor continúa interrogando a su esposa:

— ¿Viste a alguien? ¿Vive alguien aquí? –le pregunté.

— Sí, allí enfrente... Unas mujeres... Las sigo viendo. Mira, allí tras las rendijas de esa puerta veo brillar los ojos que nos miran... Han estado asomándose para acá... Míralas. Veo las bolas brillantes de sus ojos... Pero no tienen qué darnos de comer. Me dijeron sin sacar la cabeza que en este pueblo no había de comer... Entonces entré aquí a rezar, a pedirle a Dios por nosotros.[\[39\]](#)

Luego la manifestación es más evidente: el profesor, tras larga noche de sufrir los embates del viento, mal acomodado con su familia en la parte trasera del altar de la desmoronada iglesia, se enfrenta a la hierofanía:

Poco antes del amanecer se calmó el viento. Después regresó. Pero hubo un momento en esa madrugada en que todo se quedó tranquilo, como si el cielo se hubiera juntado con la tierra, aplastando los ruidos con su peso... Se oía la respiración de los niños ya descansada. Oía el resuello de mi mujer ahí a mi lado.[\[40\]](#)

Es el advenimiento de lo sobrenatural; “como si el cielo se hubiera juntado con la tierra”, como frase propiciatoria. La ambición más antigua de los hombres, juntar lo imposible, dio lugar a una serie de ceremoniales en que la sacerdotisa representaba a la diosa tierra y el sacerdote al dios cielo, en rituales tendientes a fomentar la fertilidad.

Los ritos matrimoniales tienen también un modelo divino, y el casamiento humano reproduce la hierogamia, más particularmente la unión entre el Cielo y la Tierra. En el *Atharva Veda* (xiv, 2, 71) el casado y la casada se asimilan al Cielo y a la Tierra, mientras que en otro himno cada acción nupcial está justificada por un prototipo de los tiempos místicos: “Como Agni tomó la mano derecha de esta tierra, así te tomó la mano... que el dios Savitar te coja de la mano... Tvas-htar ha dispuesto su ropa, para estar hermosa, según la instrucción de Brhaspati y de los

Poetas. ¡Quieran Savitar y Bhaga adornar a esta mujer de hijos, como hicieron con la Hija del Sol!”. Dido celebra su casamiento con Eneas en medio de una violenta tempestad; la unión de éstos coincide con la de los elementos; el Cielo abraza a su esposa, dispensando la lluvia fertilizante. En Grecia los ritos matrimoniales imitaban el ejemplo de Zeus que se unió secretamente con Hera.[\[41\]](#)

En los personajes rulfianos, algo se intuye, algo se anuncia aproximándose para acabar la paz recién encontrada: es la inminencia de lo maravilloso, de lo sobrenatural.

– ¿Qué es? –me dijo.

– ¿Qué es qué? –le pregunté.

–Eso, el ruido ese.

–Es el silencio. Duérmete. Descansa, aunque sea un poquito, que ya va a amanecer.[\[42\]](#)

La protectora frase va a dar lugar al silencio que permitirá al profesor oír también, percatarse de lo extraño que surge, cede la razón ante los hechos:

Pero al rato oí yo también. Era como un aletear de murciélagos en la oscuridad, muy cerca de nosotros. De murciélagos de grandes alas que rozaban el suelo. Me levanté y se oyó el aletear más fuerte, como si la parvada de murciélagos se hubiera espantado y volara hacia los agujeros de las puertas.[\[43\]](#)

La irrupción de la visión, precedida por el sonido, es terrorífica: la familia ha pernoctado en el mismo lugar que la parvada: ¿se protege ésta del viento, implora la protección de Dios evocado en el templo? Ambas posibilidades existen.

Lo cierto es que han estado tan cerca de los humanos, que se les oye rozar el suelo: ¡qué imagen más interesante para ser puesta en escena! ¡Lástima que no lo hayamos visto nunca!

Entonces caminé de puntitas hacia allá, sintiendo delante de mí aquel murmullo sordo. Me detuve en la puerta y las vi. Vi a todas las mujeres de Luvina con su cántaro al hombro, con el rebozo colgado de su cabeza y sus figuras negras sobre el negro fondo de la noche.[\[44\]](#)

¿Será esta imagen de aquellas a las que podemos llamar “inefables”? ¿Estarán fuera del dominio de los grandes directores estas escenas?

Es como la visión del *Apocalipsis*; la palabra de un vidente que señala aquello de lo que ha sido testigo. Se subraya la *Metamorfosis* operada delante de sus ojos: murciélagos que se transforman en mujeres.

– ¿Qué quieren? –les pregunté–. ¿Qué buscan a estas horas?

Una de ellas respondió:

–Vamos por agua.

Las vi paradas frente a mí, mirándome. Luego, como si fueran sombras, echaron a caminar calle abajo con sus negros cántaros.[\[45\]](#)

Comprender el horror último no es posible: la primera noche que el profesor pasó en Luvina no la olvidará jamás, dice a su interlocutor ficticio: lo que indica una posible larga serie de noches, y luego de horrores acumulados. Su respuesta acerca de la temporalidad es todo un discurso mítico a propósito de la inexistencia del tiempo, lo que vendría a comprobar la categoría *diversa*, de la experiencia:

Perdí la noción del tiempo desde que las fiebres me lo enrevesaron; pero debió haber sido una eternidad... Y es que allá el tiempo es muy largo. Nadie lleva la cuenta de las horas ni a nadie le preocupa cómo van amontonándose los años. Los días comienzan y se acaban. Luego viene la noche. Solamente el día y la noche hasta el día de la muerte, que para ellos es una esperanza.[\[46\]](#)

Este es el lindero con la realidad histórica; pero la mítica se impone con palabras como “eternidad”, “muerte”, “esperanza”; esperanza de la muerte, gran paradoja. ¿Es ésta la razón por la que el hombre que lo condujo a Luvina se devolviera apenas dejó a los viajeros en la plaza del pueblo? La noción de tiempo está completamente tergiversada y la enfermedad está ahí para hacerle sentir la incapacidad humana de comprender. La muerte es ahí la única esperanza.

Tenemos presente el filme de Murnau: luego de muchas advertencias de parte de los pobladores del lugar en donde el viajero se detiene a pernoctar, el distraído empleado Thomas persistirá en su decisión de viajar al castillo del conde Orfolk. Pero el carruaje que lo conduciría se aproxima solamente al lugar. El cochero advierte al viajero que hasta ahí llega; éste, sorprendido, tiene que aceptar y caminar el resto de la distancia que lo separa del castillo: pero un misterioso carruaje cubierto de ropajes negros (como los de las carrozas fúnebres) viene a su encuentro y, sin mediar palabra, (recuérdese que estamos en la época del cine mudo), le ofrece con un gesto de la mano que porta el fujete, instalarse en el interior del

carruaje. Así es como llega a su destino. Y es una imagen que deseo subrayar porque se repite el motivo en el cuento "Luvina".

## La novela de Rulfo

"*Pedro Páramo* es una historia de muertos, donde también está rota la noción de tiempo y de espacio. Los personajes recobrarán la vida para hacernos partícipes de las agonías que fueron sus vidas. Su estructura es difícil. Esta es una novela de fantasmas que de pronto cobran vida y luego la vuelven a perder".[\[47\]](#)

Es una historia de muertos vivientes que recordarán, amarán, se atormentarán aún más allá de la muerte. En efecto, Comala es el lugar de los muertos vivientes, donde rondan las almas en pena lamentando sus pérdidas y su mala suerte. Es el purgatorio de la tradición católica. Obsérvese también la semejanza del relato con las historias de muertos vivientes: es un hablar, desde el interior, de lo que sucede afuera; como en las películas de ciencia ficción, donde los muertos se levantan amenazando a los pocos vivientes, y éstos se encierran para protegerse.

Lo que acontece es que se la pasan encerrados. De día no sé qué harán; pero las noches se la pasan en su encierro. Aquí esas horas están llenas de espanto. Si usted viera el gentío de ánimas que andan sueltas por la calle. En cuanto oscurece empiezan a salir, y a nadie le gusta verlas. Son tantas, y nosotros tan poquitos, que ya ni la lucha le hacemos para rezar porque salgan de sus penas. No ajustarían nuestras oraciones para todos. Si acaso les tocaría un pedazo de Padrenuestro. [\[48\]](#)

Quien así habla es la mujer de la pareja adánica, la única que le permitió a Juan Preciado la entrada a su morada, cuando enloquecía frente a su puerta. La que explica el terror nocturno es una mujer que vive con su hermano una relación incestuosa, su amante, y que existe, como todos en Comala, sin la gracia de Dios. El cura pecador no los absolvió, pero su culpa, según ella, es relativa. La frase rulfiana vuelve a sorprendernos con su parquedad: "-Estábamos tan solos aquí, que los únicos éramos nosotros. Y de algún modo había que poblar el pueblo."

La Iglesia no está ahí para facilitar las cosas: todos han tenido faltas que ella considera tan graves que jamás saldrán del purgatorio; ni las súplicas les han valido para superarlo: "Y esa es la cosa por la que está lleno de ánimas; un puro vagabundear de gente que murió sin perdón y que no lo conseguirá de ningún modo, mucho menos valiéndose de nosotros. Ya viene. ¿Lo oye usted?"

La siguiente escena es compartida por los dos creadores: en *Pedro Páramo*, Juan Preciado llega a Comala porque le dijeron que ahí vivía su padre. No sabe nada de él y el arriero Abundio se encarga de informarle y a la vez de advertirle que no debe llegar a Comala: (función que en el filme desempeñan los habitantes de la región de los Cárpatos, quienes le ruegan al protagonista que no vaya al castillo, y menos de noche).

Abundio Martínez le ofrece al viajero su casa, que se encuentra en los Confines. Lugar mítico por antonomasia, en medio de los cerros, más allá de los límites: "¿No andará perdido? Acuérdate cuando cayeron por aquí aquellos que dijeron andar perdidos. Buscaban un lugar llamado Los Confines y tú les dijiste que no sabías dónde quedaba eso."[\[49\]](#)

Juan Preciado declina la invitación para cumplir con su cometido (obedecer la demanda de su madre agonizante). Sólo le pide que le diga dónde podrá quedarse; Abundio le responde que busque a Eduviges Dyada, (si vive aún). La casa junto al río es encontrada fácilmente: el viajero se acerca y avanza su mano empuñada para llamar, pero antes de que esto suceda la puerta se abre mágicamente, como si alguien lo esperara. En el texto del jalisciense, la escena es aún más desconcertante:

Llegué a la casa del puente orientándome por el sonar del río. Toqué la puerta; pero en falso. Mi mano se sacudió en el aire como si el aire la hubiera abierto. Una mujer estaba allí. Me dijo:

–Pase usted.

Y entré.[\[50\]](#)

El viajero en *Nosferatu* llega al castillo aún sorprendido por la reciente experiencia del carruaje que lo ha traído, se aproxima al portón del mismo y la puerta se abre ante su llegada, antes de que toque... en el interior se encuentra un hombre que le da la bienvenida: “¡Bien venido a mi casa! ¡Entre libremente y por su propia voluntad! (...) Bien venido a mi casa. Entre libremente. Pase sin temor. ¡Y deje en ella un poco de la felicidad que trae consigo!”. Esas palabras tienen parangón con las de Eduviges Dyada, quien le dice: “Pase usted. Y entré.”

### **Laconismo de la lengua en Rulfo, oposición abierta a la forma europea**

La puerta se abre como lo haría la del laberinto: en el interior se encontrarán los pecados capitales, las vergüenzas, el odio y el rencor...

Yo voy más allá, donde se ve la trabazón de los cerros. Allá tengo mi casa. Si usted quiere venir, será bienvenido. Ahora que si quiere quedarse aquí, ahí se lo haiga; aunque no estaría por demás que le echara una ojeada al pueblo, tal vez encuentre algún vecino viviente.[\[51\]](#)

Quien le da la bienvenida es una mujer condenada como la que más: –*Soy Eduviges Dyada. Pase usted.* Amiga de la madre de Juan Preciado, al punto de sustituirla en su noche de bodas. En su casa se cometen tropelías sin número; es una mujer pública sin remordimiento alguno: llegó a darles un hijo a todos, pero ninguno lo quiso reconocer. Atormentada, se suicida. Así se garantiza no encontrar jamás el camino de la gloria, pero sí la tranquilidad de conocer la manera de “acortar los caminos”.

Tu madre era tan bonita, tan, digamos, tan tierna, que daba gusto quererla. ¿De modo que me lleva ventaja, no? Pero ten la seguridad de que la alcanzaré. Sólo yo entiendo lo lejos que está el cielo de nosotros; pero conozco cómo acortar las veredas. Todo consiste en morir, Dios mediante, cuando uno quiera y no cuando Él disponga. O, si tú quieres, forzarlo a disponer antes de tiempo.[\[52\]](#)

Para nosotros, éste es el centro del relato; la total rebelión contra los cánones admitidos de una manera acrítica, impuestos y no asumidos por voluntad propia. Un sometimiento que significa la condenación eterna, por falta de medios para conseguirla con quien desprecia la pobreza: la violencia que desprende este parlamento es tanta que rebela a los muertos. Juan Preciado cae en una especie de trance; se diría que su alma se desprende dejando la mortal envoltura, a la manera de los pitagóricos y los neoplatónicos:

Yo creía que aquella mujer estaba loca. Luego ya no creí nada. Me sentí en un mundo lejano y me dejé arrastrar. Mi cuerpo, que parecía aflojarse, se doblaba ante todo, había soltado sus amarras y cualquiera podía jugar con él como si fuera de trapo.[\[53\]](#)

Estar con Eduviges no es sólo conocer la juventud de su madre, sino también recuperar la historia de los personajes relacionados con ella: Miguel Páramo, por ejemplo. Eduviges tuvo la certeza de que había muerto cuando vino a decirle que no encontraba el camino de Contla: “Al rato llegaron más chismes de Contla. Los trajo la última carreta. Dicen que por allá anda el ánima. Lo han visto tocando la ventana de fulanita. Igualito a él. De chaparreras y todo.”[\[54\]](#)

También se conoce la historia de Pedro Páramo, su amor nostálgico por Susana San Juan, y los otros. Pero sobre todo, el sexto sentido con el que Eduviges Dyada percibe aún las idas y venidas desesperadas del caballo que mató a Miguel Páramo:

–¿Has oído alguna vez el quejido de un muerto?

–Me preguntó a mí.

–No, doña Eduviges.

–Más te vale.[\[55\]](#)

Ningún rayo de esperanza iluminará la sombría y atormentada vida de los habitantes de Comala: sólo la juventud será capaz de albergar en su seno siquiera el impulso vital de la libido. Pero los otros se pudrirán en la nostalgia de un amor culpable e imposible, y, cuando lo alcancen, estará éste envenenado. Pedro Páramo. Susana San Juan. Todos muertos vivientes que siguen siendo consumidos por los dolores de la tierra, no teniendo ya vida qué consumir.

## Influencias de Murnau en Fuentes

El foco de nuestra atención es obviamente el genial trabajo que lleva a la pantalla la historia del vampiro en 1922. Pero su interés, para nosotros, radica en la fuerte influencia de sus imágenes, propuestas argumentales y técnicas en la narrativa mexicana del siglo XX.

Los relatos del escritor que ha merecido el Premio Cervantes, entre otros muchos, presenta características sorprendentes, especialmente en lo que respecta a los textos siguientes: *Aura*, de 1962, *Cantar de ciegos*, de 1964, colección de cuentos en que destaca “Muñeca reina”; ahí lo inesperado del final y el descubrimiento de lo que estaba oculto rompe con las perspectivas que el relato ha sido capaz de crear. En 1980 apareció *Una familia lejana*. Y, por supuesto, del año 2010, *Vlad*. En todos ellos podemos señalar la presencia de lo sobrenatural, lo mágico y lo irracional. Lo más sorprendente es que todas esas características comparten espacio con lo cotidiano, con los ambientes más banales en que se dan las cosas menos interesantes; la dimensión urbana encierra muchas veces lo misterioso, lo único, lo irrepetible que nos acecha siempre, para provocarnos el miedo y el estupor.

De *Constancia y otras novelas para vírgenes*, el relato de “Constancia” es el más exótico. Sus personajes no son de la región: su origen, su procedencia surge de una ubicación geográfica alejada de lo nacional. Estados Unidos, Rusia, España, son los países en que se colocarán los ambientes de esta historia. En eso comparte intereses con el mayor de los autores interesados en relatos de la inexplicable situación de los no muertos: Bram Stoker. En su texto, la ciudad donde ocurren las desgracias a Lucy es Whitby, que se encuentra en Inglaterra. El inquietante nombre se repite en *Constancia y otras novelas para vírgenes*; en “Constancia”, su esposo el protagonista, el médico estadounidense, se llama precisamente Whitby.

## Carlos Fuentes y su visión de los vampiros

Los relatos de *Constancia y otras novelas para vírgenes* [56] se ocupan de los grandes momentos sociales del siglo XX: la guerra mundial de principios de siglo, la de los años cuarenta con su fuerte carga de emigración hacia América, algunas veces fallida, la inmigración clandestina de los latinoamericanos en los Estados Unidos de Norteamérica, la invasión francesa a España en el siglo XVIII, y Goya en medio del turbulento mar agitado por los acontecimientos sociales.

Lo mexicano ocupa un lugar privilegiado en estas narraciones. La ciudad de México es, en sí misma, otro personaje, así como sus costumbres y sus grandes ceremonias: la Virgen de Guadalupe toma su protagonismo en el segundo de los relatos, llamado “La desdichada”; también se viven los barrios de la ciudad, los cafés de chinos y sus calles.

Deseamos destacar de este libro la oportunidad: el conocimiento de las relaciones internacionales del narrador se pone de relieve al publicar un libro que antecede con nueve meses la caída del Muro de Berlín, lo que trastornaría el nuevo orden mundial. Lo que nos deja ver el texto es el desgarramiento de las víctimas del desarraigo, especialmente de los países del llamado Bloque Soviético. Este texto tiene como trasfondo la temática de la inmigración.

“Constancia”, el primero de los cuentos, es una obra política que refleja una problemática del siglo XX; manifiesta en toda su crudeza la condición de los desposeídos y desplazados por guerras, persecuciones, o pertenencia a razas o a religiones proscritas. Sin ser un texto panfletario, plantea en tres personajes emblemáticos la desolación del ruso, la desesperación de la española y la «intención de comprender» del estadounidense medio. Tres son los lugares míticos de la historia: Andalucía, Georgia (en el Mar Negro) y Savannah. Los tiempos también son tres: el de la pareja original, cuando los actores rusos llegan a España huyendo del terror estaliniano, en 1929. El del intento de atravesar el Atlántico, en 1939. Y el de la segunda pareja de Constancia, el médico estadounidense, en 1946.

La culminación de la historia tiene lugar cuarenta años más tarde. La voz narrativa relata la relación matrimonial casi perfecta de Constancia con Whitby Hull, el antiguo estudiante de medicina que conoció en Sevilla. Es un texto narrado en primera persona. Cuando termina su especialidad, se casan y se asientan en Savannah, Georgia. Llegan a viejos juntos, y él no vislumbra la verdadera condición de su esposa, que duerme hasta por varios días después de los disgustos familiares, para reconciliarse luego, amorosamente.

Constancia no viaja a ninguna parte. Nos casamos en Sevilla en 1946. Yo tenía que regresar a pasar exámenes en Atlanta. Me pidió que me adelantara y pusiera la casa. Ella me seguiría. Tenía que arreglar papeles, despedirse de parientes y amigos en los cuatro rincones de la Península y recoger muebles que había abandonado con tías, primas, qué sé yo. Encontré la casa de Savannah y allí la esperé; mirando al mar que me la debía traer.[\[57\]](#)

Durante sus paseos en la ciudad de Savannah, el médico encuentra de tiempo en tiempo a un viejo actor ruso con quien tiene largas conversaciones en el cementerio o en el centro comercial: “En otros veranos, he vuelto a encontrarlo en el *shopping-mall* junto al Hyatt-Regency, donde su figura de luto antiguo más contrasta con las luces neón, los juegos electrónicos, los anuncios de los cines.”[\[58\]](#)

Es ésta una muestra clara de lo iconoclasta de la relación presente-tradición que aparece en el texto; destaca en ella la mezcla de las épocas, la convivencia con estéticas difusas y contrastantes, pero, sobre todo, el signo de lo más contemporáneo con lo más antiguo: como las envolturas del chocolate Mars, las corcholatas de Coca-Cola y el *mall*, frente a los antiguos botines del actor ruso que llora la suerte de sus colegas.

Abundando en el absurdo del entorno del personaje, M. Plotnikov aparece en otra entrevista ¡sacándose fotografías en una máquina de autoservicio! Mientras esperaba sus fotos hablaba con el médico, quien alcanza a ver que en ellas no estaba él, sino alguien de cabello largo y oscuro. Además, el viejo actor habla ¡mientras come helado de pistache! Será el primer vampiro al que vemos comiendo algo; en todo caso, no come sangre, porque se alimenta de pistache. Cuando vaya a despedirse de Whitby tendrá un aspecto verdaderamente tétrico:

(...) blanco como una hostia transparente, blanca piel, pelo blanco, labios blancos, ojos palidísimos, pero todo él vestido de negro, a la usanza de la vuelta del siglo, traje negro de tres piezas, un gabán ruso muy grande para el actor [...] con la cola arrastrada entre el polvo, las corcholatas de Coca-Cola y las envolturas de chocolate Mars.[\[59\]](#)

Si Constancia no sale, jamás viaja, si pasa días completos encerrada en su recámara luego de las discusiones con su marido, el médico contrasta esa actitud con la que observa en el viejo actor ruso:

Monsieur Plotnikov, en cambio, no cesaba de moverse. Me doy cuenta de que nunca lo he visto más que en movimiento, saliendo apresurado de una cabina de fotografías automáticas, caminando con una lentitud casi etérea por las veredas rojas del cementerio, mirando nerviosamente, como en fuga, hacia los aparadores de la galería comercial del Hyatt-Regency, como miedoso: caminando por las calles vecinas que unen nuestras casas, caminando.<sup>[60]</sup>

Su muerte será resentida más allá de lo que podía suponerse, ya que afectará lo más profundo de su vida matrimonial. Su mujer está inmersa en un mutismo difícil de comprender, toda su personalidad se ha transformado:

Constancia, en esta hora del atardecer, está dándole la espalda a la ventana y la ventana, como todos los espacios de la biblioteca, está rodeada de libros, (...) son como una aureola en torno al rostro blanco de Constancia cuando súbitamente, detrás de ella, se iluminan, de golpe, todas las ventanas, hasta ese instante oscurecidas, de la casa del señor Plotnikov.<sup>[61]</sup>

Esta es la más profunda huella del trabajo de Murnau en el relato de Fuentes: la luz que se enciende en todos los pisos de la casa del vampiro cuando muere. En el filme era la aurora que llegaba: aquí son las luces de todas las habitaciones que se encienden.

Se hincó en el terciopelo gastado, unió las manos, cerró los ojos, yo grité ¡Constancia!, corrí hasta ella en el momento en que su cabeza se venció, (...) estábamos en la recámara oscura; sólo una veladora eterna a la virgen brillaba frente al rostro palidísimo de Constancia y detrás de ella todas las luces de la casa del actor ruso se apagaron como se habían prendido, de golpe.<sup>[62]</sup>

La descripción de Constancia enferma es algo totalmente inesperado: se diría que ha perdido del todo su calidad de ser humano. Se transforma en algo inerte, que produce la sensación de ser como un pájaro, como un...

Constancia no era una mujer, sino un pájaro, un ave de movimientos nerviosos, incapaz de darle a su cuello los giros sutiles de la humanidad, sino un temblor recortado, ornitológico, propio de un ser plumado que no mira hacia adelante, convergente, sino a los lados, comprobando con el ojo izquierdo, velozmente desplazado, la verdad sospechosa que el ojo derecho acaba de comunicarle. Como una avestruz, como un águila, ¿Cómo un...?<sup>[63]</sup>

Todos los elementos de identificación se encuentran ahí, pero no se osa nombrar el fenómeno. Constancia anuncia cuando se va a dormir: “voy a soñar que...” O bien, al despertar, –Soñé

que... Así, el médico espera que anuncie “–Estoy soñando que...” para ir a descubrir el misterio que se esconde en la casa del actor; cruza la calle Drayton, llega a la esquina con la plaza Wright, sube los peldaños de piedra de la casa de Monsieur Plotnikov, de estilo Federal. Dos salones hay ahí: uno ruso y otro español. Contempla los detalles de la decoración y no encuentra foto alguna de Monsieur Plotnikov. Sólo ve a una joven maravillosamente bella, bailarina de largas piernas y cabello obscuro. Entonces se escucha algo raro:

Escuché en la sala el batir invisible de alas y mi atención se fijó en una foto: el señor Plotnikov de pie, en la misma pose, casi, de bailarina, pero inclinado esta vez –el pelo gris, la juventud perdida ya– sobre Constancia vestida de blanco, mi mujer a los quince o dieciséis años, luminosa, con un niño sostenido en el regazo, un niño difícil de definir, borroso porque se movió en el instante de ser tomada la foto, pero borroso también, me sospecho, por su tierna edad indefinida, sin facciones, un niño de un año o quince meses.[\[64\]](#)

El encuentro con lo inesperado dará también, como en las escenas más emotivas de Juan Rulfo, una suspensión temporal y espacial. Es una especie de viaje astral el que se describe, el que permite tener experiencias sobrehumanas.

A medida que penetro la casa decimonónica de Monsieur Plotnikov, un sopor, una lentitud inusitada se apropian de mi cuerpo y de mi espíritu: los separa. El cuerpo parece irse de un lado y el alma de otro, un humor extraño asciende conmigo por las escaleras, como si los vapores acumulados de las dos piezas, el comedor ruso y la sala española, se uniesen en una especie de miasma ligero aunque asfixiante, aumentado por el constante rumor de alas rasgando los techos de la casa.[\[65\]](#)

Cuando el actor muere, las luces de su casa se encienden todas, mientras, que en la de enfrente, lo que observa aniquila a la esposa del médico; (intertexto del texto fílmico); Constancia cae en una «muerte técnica» y Whitby cree adivinar lo que sucede: un presentimiento lo obliga a atravesar la calle para entrar a la casa del ruso; encuentra ahí, sobre un piano decorado con un hermoso mantón español, fotos de Constancia siendo casi una niña, junto al actor bastante mayor que ella y sosteniendo un bebé. En otra habitación, descubre un catafalco y un féretro de madera preciosamente labrada; no hay manera de saber lo que puede haber en el interior, pues de tal modo está el catafalco sellado. Recuerda entonces que, cuando su esposa se desplomó, tomó, para que no las perdiera, sus inseparables horquillas en forma de llave; se las metió a la bolsa del saco y ahora las busca a tientas: una de ellas entra perfectamente y permite ver cómo reposa el actor, con su traje blanco, teniendo en sus brazos el esqueleto de un bebé:

La horquilla en forma de llavecita entró perfectamente en la cerradura. Algo rechinó. La tapa con el cuerpo esculpido, yacente, labrado en plata, se desplazó apenas. Me puse de pie. Levanté la tapa. Monsieur Plotnikov, ahora vestido todo de blanco, yacía adentro del mausoleo

de madera. Abrazaba el esqueleto de un niño que no podía tener más de dos años de edad.[\[66\]](#)

La semejanza con la escena de Murnau es impresionante: una técnica cinematográfica de 1922 que apoya la narración de fines de siglo XX. Harker descubriendo el escondite de Nosferatu. Aquí no es el terror el que se apodera del protagonista, sino la constatación de sus sospechas: hablaba con un no muerto, vivía con una no muerta, a quien le daba su esencia para que “vivieran” los dos. La diferencia es enorme: no es la sangre lo que se juega aquí: es la esencia. Una materia de otra índole.

Viajará el médico en busca de racionalizar lo que le ha pasado. En Sevilla encontrará las claves de tanto secreto: precisamente en los archivos municipales de la ciudad. A los actores rusos no se les permite abandonar España, y son muertos por la guardia. Su esposo le pide a Constanica que continúe viviendo, para recordarlos a los dos. Son las pesquisas que emprendió Hull las que aclaran el misterio.

La historia de Constanica se remonta a la época sombría de la diáspora rusa de los primeros años del siglo XX: 1929. Envidiable como momento histórico para hacer el marco de un relato en el que convergen las épocas y las culturas de una manera asombrosa. Ellos huyen del régimen estaliniano y se dirigen a América vía España; al paso de la frontera son detenidos por los guardias, quienes desconfían de su nacionalidad rusa: M. Plotnikov era un viejo actor que no podía resistir las amenazas que se erigían en el nuevo orden político. Ella era su joven esposa. Llevaban un bebé en los brazos. Era 1939.

Memoria, miedo del olvido, recuerdos, todos son atributos clave en el texto. En ellos se entierran las raíces de lo que se ha sido, de lo que se quisiera volver a ser, o seguir siendo a través de los deudos que pudieran venir a pisar la tierra que cubre los despojos mortuorios. Constanica sería la triple diosa: la joven, (núbil, Perséfone o Core,) la madura (Deméter) y la vieja (Hécate). Todas ellas son representadas por Constanica, dependiendo de la circunstancia en que se la encuentre. En Sevilla, Whitby encontrará los siguientes fantasmas:

En el patio de la casa de Constanica, una mujer de cierta edad se paseaba entre los naranjos vestida con un traje de novia antiguo. No volteó a mirarme. En la iglesia que frecuentaba Constanica, otra mujer atendía en un rincón oscuro a un nido de gorriones, llorando sobre ellos con extrañeza. Y en el café donde servía Constanica, una gitanilla descalza intentaba bailar, la corrían, ella insistía en su libertad para bailar, la arrojaban fuera, pasaba rozándome la muchachilla, mirándome con tristeza, (...)[\[67\]](#)

En el texto podemos observar multitud de evidencias de lo anterior: una vez perdida la figuración Constanica-esposa de Whitby Hull, ella vuelve a Sevilla, a ser lo que siempre ha sido: una gitanilla grosera, una dama madura que se pasea en el patio florido de naranjos vestida de novia y llorando, y una mujer desquiciada que gime en la iglesia solitaria. ¿Cuál de las tres alimentará en adelante a su esposo y a su bebé?

Whitby volverá a Savannah con un profundo sentimiento de derrota: tres seres habían estado viviendo de su vida, tomando de su esencia para subsistir. Regresa a casa y ahí tiene casi un desvanecimiento: no hay botellas de leche en la puerta, tampoco los periódicos se han acumulado durante su ausencia. Tal vez Constanica ha regresado. De nuevo frente a su

presencia la puerta cede: “se abrió sola y todos mis fantasmas reencarnaron de un golpe”. Pero una sorpresa lo espera: otra imagen de la sagrada familia habita en su casa. El padre, la madre y un pequeño hijo. Son centroamericanos que han invadido la mansión al encontrarla deshabitada; en el sótano trabajan reparando los muebles de Whitby:

–Señor, por favor no nos delates,

–Señor, vimos esta casa abandonada, nadie entraba, nadie salía,

–Señor, por el amor de Dios, no nos delates, no nos regreses al Salvador, nos han matado a todos, sólo quedamos nosotros, sólo nosotros tres cruzamos el río Lempa.[\[68\]](#)

Así queda abierta la posibilidad de volver a establecer una relación cercana con otra familia en el mismo trance: emigración forzada, necesidad terrible, hambre intolerable, en especial de justicia. ¿El buen Whitby tendrá el valor de entregarse nuevamente al acto del amor filantrópico? Está por verse.

## Conclusión

Hemos podido constatar la fuerte presencia de la estética fílmica de Murnau en la narrativa de Rulfo y de Fuentes. Si recordamos que la imagen ha sido una figura literaria indispensable para describir personajes, paisajes y ambientes desde los orígenes de la literatura de cada pueblo, no puede resultar extraño que la cinematografía la utilice. Ella plasma escenas donde antes hubo palabras: hoy las palabras recurren a la imagen para nutrirse nuevamente.

El enriquecedor descubrimiento nos permitirá, desde ahora, observar de otra manera tanto el arte cinematográfico como el literario: ambos son tan totales que terminan complementándose al fin: no puede leerse un libro sin tener curiosidad de su adaptación fílmica y viceversa.

## CITAS Y NOTAS

---

[1] Waldemar Verdugo, “Juan Rulfo y el tiempo detenido”, *en: Magos de América*. Toluca, Editorial Norte/Sur, Librería Imagen, 2006.

- [2] Bronislaw Malinowski, *The Foundations of Faith and Morals*. London, Oxford University Press, 1936, published for the University Durham, pág. 34.
- [3] Gilbert Durand, *Ciencia del hombre y tradición*. Barcelona, Paidós, 1999.
- [4] Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*. Paris, 1912.
- [5] Ernst Cassirer, *Antropología filosófica*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1968.
- [6] Cassirer, *Ibidem*, pág. 129.
- [7] Walter Baldwin Spencer y Francis James Gillen, *The Native Tribes of Central Australia*. London, McMillan, 1904, pág. 48.
- [8] James Henry Breasted, *Development of religion and thought in Ancient Egypt*. Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1912, pág. 21.
- [9] Georges-Louis Leclerc, Conde de Buffon (1707-1788), *Historia natural, general y particular*. por la viuda de Joaquín Ibarra, 1803. Inicia su redacción en 1749.
- [10] Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*. París, Robert Laffont/Jupiter, 1982. pág. 993
- [11] Robert Graves y Rafael Patäi, *Los mitos hebreos*. Madrid, Alianza, 1986.
- [12] Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*. *Ibidem*.
- [13] *Ibidem*. El fantasma atormenta al ser viviente por medio del miedo, el vampiro lo mata tomando su substancia; él no sobrevive sino a través de su víctima. La interpretación se fundará aquí sobre la dialéctica del persecutor-perseguido, del devorador-devorado. El vampiro simboliza el apetito de vivir, que renace cada vez que se le cree tranquilizado y que nos fatiga vanamente intentando satisfacerlo, en tanto no sea dominado. En realidad, se transfiere sobre *el otro* esta hambre devoradora, siendo que ella no es más que un fenómeno de autodestrucción. El ser se atormenta y se devora a sí mismo; tanto es así que no se reconoce responsable de sus propios fracasos, imagina y acusa a *otro*. Cuando, al contrario, el hombre se ha asumido como tal, que ejerce completamente sus responsabilidades, que acepta su suerte de mortal, el vampiro se desvanece. Él existe en tanto que un problema de adaptación a sí mismo o al ambiente social no sea resuelto. Entonces se es *carcomido, devorado* y el ser se convierte en un tormento para sí mismo y para los otros. El vampiro simboliza una inversión de fuerzas psíquicas contra sí mismo. (Traducción mía).
- [14] Robert Graves y Rafael Patäi, *Los mitos hebreos*. Madrid, Alianza, 1986; pág. 59.
- [15] Robert Graves y Rafael Patäi, *Idem*, pág. 10.
- [16] *Idem*, págs. 62-63
- [17] Robert Graves, *La diosa blanca*. Madrid, Alianza Editorial, 2006, pág. 461
- [18] Mircea Eliade, *Nacimiento y renacimiento*. Barcelona, Kairós, 2001, págs. 50-51.
- [19] Eliade, *Idem*, pág. 53.

[20] Supra, pág. 7.

[21] Ediciones B, S. A., año 1998. avenida Las Torres 1375-A Santiago de Chile. (Edición especial para el diario *La Tercera* de Chile.

[22] Bram Stoker, *Drácula*. Santiago de Chile, Ediciones B, 1998 (trad. de Francisco Torres Oliver), pág. 12.

[23] Antigua tradición celta, que cortaba la cabeza de sus enemigos. Así se garantizaba que no volverían.

[24] Bram Stoker, op. cit., pág. 12.

[25] Ibid., pág. 13.

[26] Ibid., pág. 15.

[27] Ibid., pág. 22.

[28] Ibid., págs. 28-29.

[29] Ibid., pág. 30.

[30] Ibid., pág. 51.

[31] Ibid., pág. 112.

[32] Ibid., págs. 87-88.

[33] Ibid., pág. 92.

[34] Ibidem.

[35] Ibid., pág. 124.

[36] José Luis Sánchez Noriega, *Historia del cine; teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid, Alianza Editorial, 2006.

[37] Juan Rulfo, *El llano en llamas*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, Segunda edición, 1993, pág. 117

[38] Ibidem.

[39] Ibid., pág. 118.

[40] Ibid., pág. 119.

[41] Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires, Emecé, 2001.

[42] Juan Rulfo, op. cit. pág. 119.

[43] Ibid., págs. 119-120.

[44] Ibid., pág. 120.

[45] Ibidem.

[46] Ibid., págs. 120-121.

[47] Juan Rulfo, entrevista con la televisora española, 1977.

[48] Juan Rulfo, *Pedro Páramo*. México, Fondo de Cultura Económica, Decimoprimerá reimpresión, 1971, pág. 55.

[49] Ibid., pág. 51.

[50] Ibid., pág. 13.

[51] Ibidem.

[52] Ibid. pág. 15.

[53] Ibidem.

[54] Ibid., pág. 33.

[55] Ibid., pág. 27.

[56] Carlos Fuentes, *Constancia y otras novelas para vírgenes*. México, Fondo de Cultura Económica, febrero de 1989.

[57] Ibid., págs. 41-42.

[58] Ibid., pág. 15.

[59] Ibid., pág. 18.

[60] Ibid., pág. 42.

[61] Ibid., págs. 26-27.

[62] Ibid., pág. 27.

[63] Ibid., pág. 30.

[64] Ibid., pág. 51.

[65] Ibid., págs. 51-52.

[66] Ibid., pág. 58.

[67] Ibid., pág. 64-65.

[68] Ibid., pág. 73.

## **BIBLIOGRAFÍA**

BREASTED, James Henry, *Development of religion and thought in Ancient Egypt*. Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1912, pág. 21.

CASSIRER, Ernst, *Antropología filosófica*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1968.

DEWEY, John, *La experiencia y la naturaleza*. trad.de José Gaos Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1948 (*Experience and nature*, Chicago, Open Court Publishing Co., 1925).

DUFFEY, J. Patrick, *De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

DURKHEIM, Émile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*. Paris, 1912.

DURAND, Gilbert, *Ciencia del hombre y tradición*. Barcelona, Paidós, 1999.

ELIADE, Mircea

- *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires, Emecé, 2001.

- *Nacimiento y renacimiento*. Barcelona, Kairós, 2001.

FUENTES, Carlos, *Constancia y otras novelas para vírgenes*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

LECRERC, Georges-Louis, *Historia natural, general y particular*. Madrid, Por la viuda de Joaquín Ibarra, 1803.

MALINOWSKI, Bronislaw, *Myth in primitive psychology*. Nueva York, Norton, 1926.

OTTO, Rudolf, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid, Alianza, 1980 (*Das Heilige*; Gottinga, 1912).

RULFO, Juan

- *Pedro Páramo*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, Decimoprimerá reimpresión, 1971.

- *El llano en llamas*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, Decimosexta reimpresión, 1993.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *Historia del cine; teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid, Alianza Editorial, 2006

SPENCER W.B. y GILLEN, F. J., *The Native Tribes of Central Australia*. London, McMillan, 1904.

STOKER, Bram, *Drácula*. Santiago de Chile, Ediciones B, 1998 (trad. de Francisco Torres Oliver).

VERDUGO, Waldemar, "Juan Rulfo y el tiempo detenido", en: *Magos de América*. Toluca, Editorial Norte/Sur, Librería Imagen, 2006.

## **Diccionarios**

Chevalier Jean y Gheerbrant Alain, *Diccionario de símbolos*. París, Robert Laffont/Jupiter, 1982.

Leer **1278** veces

## **María Guadalupe Mercado Méndez**

Tiene estudios de Letras Románicas a nivel licenciatura, Maestría en Lengua y Literatura Española e Hispanoamericana, Maestría en Desarrollo Curricular y es Doctora en Estudios Románicos por la Universidad Paul-Valéry, Montpellier II, Francia. Es Profesora Docente Titular C de la Universidad de Guadalajara y tiene el Perfil PROMEP. Investiga sobre el impacto que ha tenido el cine en la literatura mexicana.